Det skönas förvandlingar. Essäer

Bokutgåva

Wahlström & Widstrand. Stockholm 1962

DET SKÖNAS FÖRVANDLINGAR är inte endast titeln på den avslutande essän i Hans Ruins nya bok. Temat är genomgående för en väsentlig del av boken och spelar över ett stort fält av det estetiska livet. Det är ingen stillastående värld vi här förs in i, ingen kristallvärld av oföränderliga begrepp, intet mer eller mindre slutet område för några skönandar, utan en värld som speglar livet självt i dess olika aspekter. Vad här visas är hur området för det estetiska livet oavbrutet breddats och hur denna breddning ofta åtföljt eller rent av påverkat den sociala utvecklingen. Gamla innehåll har utstötts och nya iklätt sig nya skrudar. På denna förvandlingarnas väg har Hans Ruin markerat ett antal stationer, ända fram till den häftiga brytningen mellan olika lyriska stilideal i vår egen tid och diskussionsstormen kring den sk. skrotkonsten, med dess ur ”gamla maskinclowner” utgående säregna patetik.

Och ändå är det inte bara om det som förvandlats boken handlar. Den handlar också om det som i all förvandling förblivit oförvandlat — om en kärna av likartade mänskliga reaktionssätt under växlande tidsbestämda formspråk. Också om några ständigt aktuella problem, såsom konstnärens tvetydiga situation mellan avstånd och närhet, motsatsen mellan poetisk vision och verklighet, och den eviga frågan om orden förmår fånga allt som diktaren tycker föresvävar honom.

Själv betecknar Hans Ruin, med tanke på att en del av problemen sysselsatt honom under en stor del av hans liv, sin bok som en sorts Summa, hans personliga ”estetiska summa”.

Bokens baksidestext

Sett ur ett källarhål

För länge sen var jag satt att ordna affischer och reklamblad, förlustelseprogram och annat skräptryck i Universitetsbibliotekets källare i Helsingfors. Det vore orätt att påstå att jag överansträngde mig. Överhetens långa arm nådde mig sällan eller aldrig där nere. Där var jag gömd, nästan obefintlig.

Källaren låg under en rotunda, som i sju våningar rymde en stor del av bibliotekets boksamlingar. Absiden vänd mot gården. Fönstren var för säkerhets skull av armerat glas, genomdragna av ett fint nätverk järntråd; utåt låg de i marknivå, inåt i brösthöjd. Ingen insyn från gården, ingen utsyn heller. Då och då gled en skugga av en förbipasserande över de matta rutorna. De solfjäderslikt mot periferien strålande hyllorna delade upp utrymmet i sektorer med var sin ruta i fonden, en scenöppning mot det tomma, ett blint öga ut mot världen. Under ett sådant hade jag mitt arbetsbord. Det är litet detaljerat beskrivet, men det hör till pjäsen.

Det måste ha varit en dag om våren. Den bleka, frusna dagern i fönsterfyrkanten hade ljusnat. Ute på gården piskade vaktmästarfruarna sina mattor. Viskorna sjöng med en högre ton och en snabbare rytm än eljest. Rappen föll i täta skurar. Vintern var förbi, vintern dammades ut.

I rutan en meter framför mig växte en skugga fram i den mjölkvita dagern, kom helt nära, makade sig tätt intill glaset — ett barn med något som kunde ha varit en sängmatta i famnen. Rullen lade hon varsamt ner

på fönsterposten av sten och satte sig själv bredvid. Med händer fulla av iver for hon fram och tillbaka över byltet, vred på det, jämkade till det, stoppade om det, tog det intill sig, lade ner det igen, ordnande och slätande — i våg efter våg av omsorg. Till sist satt hon helt stilla en stund, lutad över knytet.

Mer var det inte. En skuggbrodyr på det armerade glasets rutnät, en bild tecknad som på ett raster, en scen som snart gled ut igen, fördes bakåt, var försvunnen.

Man undrar ofta hur minnet är inrättat, varför det behåller vissa saker och släpper andra, låter det tillfälliga gå upp till ytan och hålla sig kvar, medan annat, långt viktigare, får sjunka ner i stentung glömska. Men den här gången visste jag strax: det här skulle jag minnas och minnas därför att där fanns något som jag måste komma underfund med. Samma flicka hade jag ofta sett leka på gården när jag på eftermiddagen lämnade biblioteket, och det var ingenting med det, bara ett lekande barn bland alla andra barn. Men med bilden av henne på glasrutan var det annat. Av den blev jag gripen eller nära intill gripen. Varför?

Jag var ensam i den stora källaren, utlyft ur alla sammanhang. Ingen gjorde sig ärende hit ner. Genom min plats vid bordet under fönstret var jag fixerad vid rutan — nästan som i en ögonklinik vid en ljusskärm. Över mig boksamlingarna, med vilka jag ofta förknippat en egendomlig association. Att vandra omkring däruppe, utmed raderna av orörda hyllor, trappa upp och trappa ner, var som att vandra i ett andens kolumbarium. Böckerna var urnor för döda andars aska. Här soves den eviga sömnen i pergamentbandens mörknade fodral. Någon gång rörde sig något på en hylla, en bok steg ner till livet — till de stora salarna med de levande människorna. En ande gick igen.

Men vad var det mot tystnaden och livsbortvändheten här nere i källaren, i kolumbariets krypta. Vårpiskningen på gården var ett undantag och ett ännu större undantag var den lilla flickans skuggteater på rutan. Med den nådde en våg av liv hit in. Den fyllde med sin omedvetet exponerade tablå det öppna scenrummet mot det tomma, gjorde det blinda ögat mot världen seende. Om skarpsyntheten hade funnits eller reflexionen haft mognad hade jag, som satt där framför glasrampen fascinerad av den fabel jag ofrivilligt fick åse, redan nu kunnat förstå vad jag först senare skulle lära mig: att först när något är till för oss i intet annat syfte än att ses, *ser* vi det verkligen. Eljest blir det mesta bortstött ur medvetandet eller blir annoterat jämt så mycket som krävs av det vi just har för händer.

Men hela hemligheten var det knappast.

Jag visste som sagt att det var en av vaktmästarnas småflickor som lekte sin lek tätt intill mitt fönster. Jag kunde till och med gissa på en bestämd flicka i flocken. Men i skuggbilden var hon inte den hon var. Hon hade förvandlats. Det tjocka glaset, med det inkapslade järntrådsnätet, hade gallrat och sovrat bilden, hyvsat och renat den, skilt ut allt onödigt, allt som var detaljfånget och avlänkande, och låtit bara det väsentliga, det allmänna skina igenom. Glaset var skuggspelets konstnär helt enkelt, som visste både att förinta och förtäta, utplåna och koncentrera och att därmed ge hela scenen ett djupare perspektiv.

Något av konstens magi var med i bilden. Vad jag såg var inte längre vaktmästare Tammelins flicka lekande moderlighetens eviga lek i en fönstersmyg på Universitetsbibliotekets gård i Helsingfors. I hennes luftiga pantomim på det grova, buttra glaset, lösgjord från all begränsning till rum och tid, också till person, avtecknade sig för mina ögon alla småflickors dröm i en snabb skala av ömhet och omsorg.

PORTRÄTT AV EN ESTETIKER

Under många år hade jag mitt hem mot en öppen plats med en liten plantering, inte långt från det hus där Yrjö Hirn bodde de sista trettio åren. Från mitt skrivbord kunde jag ofrivilligt överblicka en bit av hans dagliga vandring till stadens hjärta och fick tillfälle att upprepade gånger konstatera hur många försåt redan

den biten lade för vad som kunde antas vara hans arbetspensum för dagen och hur villigt han föll i dem alla.

I torgets södra ända dök han upp, inte precis med den Kantska klockans punktlighet, men heller inte långt ifrån. Han var lätt att känna igen på den mörka mjuka hatten, det granskäggsgråa hakskägget och den svarta överrocken, som höll längre mått än modet för dagen föreskrev. Det gav honom ett drag av österländsk patriark, dock inte av den benhårt lagtolkande sorten. Han stannade i gatukorsningen, där spårvagnarna på den tiden gnisslade i kurvan såsom de endast gjorde i Helsingfors och Rom, och betraktade den nya byggnad som en modern arkitekt uppfört i ett gammalt vackert bostadshus ställe. Jag kunde gissa mig till vad som rörde sig i hans sinne — arkitekterna borde åläggas att med sina namn signera de hus de bygger för att stå till svars för sina vanprydnader inför sena släktled!

Så återtog han promenaden — någon snabb vandrare var han aldrig, och varför skulle han ha varit det, tid föreföll han alltid ha gott om. Jag såg honom stanna vid en liten boklåda, och jag visste att han någon minut tidigare stått en god stund vid ett antikvariat, där det inte fanns en enda bok utlagd i fönstret som inte hans blick vilat på. Inte heller nu gav han sig någon brådska. Och när han rörde på sig igen var det bara några steg. Den här gången gällde hans intresse en av dessa små biografer, varav det dåförtiden gick tretton på dussinet och som i likhet med alla andra biografer från stumfilmens dagar hade veckans program uthängt i en glasmonter, försett med utförlig text. Också den skulle noggrant studeras.

Nära intill låg en kostympressningsaffär som skyltade utåt gatan med bolmande presskolvar i fönstret, manövrerade av en man som i snabb följd gav ett axelstycke en önskvärd rundning eller ett sidostycke en rynkfri yta eller ett par byxben knivskarpa veck. Det blev halt igen, och det längre än vanligt. Tvärsöver fönstret drog tre ord på finska och på svenska en fantasieggande diagonal: *Ingen slitning, tvärtom!* Jag föreställer mig att Hirn stod förlorad i tankar över det märkliga perspektiv som det sista ordet rullade upp. Reklamer kan vara som sagor, och här låg en hel saga innesluten i ett enda ord, detta ”tvärtom!” Kom bara hit med er kostym tillräckligt många gånger och ni skall få se ... — det var sagans innebörd. För mindre måste det börja blinka och signalera i en spränglärd hjärnas litterära minnesnät. Kanske tänkte han på den gamla thüringska sagan om Altweibermühle, kvarnen som kunde mala om alla gummor till strålande unga flickor, eller kanske på en ännu märkligare kvarn, den som dalmålarna fantiserat om och Karlfeldt besjungit och i vars tratt både gubbar och gummor kunde dyka ner och bli pojkar och flickor på nytt. Innanför rutan öppnade presskolvarna sina gap, färdiga att tugga om alla gamla slitna kostymer tills de blivit så nya som hade de kommit direkt från vävarens vävstol och skräddarens bord.

När han åter satte i gång gjorde han en snäv vinkel tvärs över den öppna platsen in i den lilla planteringen och försvann i en plåtkur, som han snart lämnade, justerande dressen på ett sätt som utvisade att han var gammal parisare. Tydligen hade han nu de allvarligaste avsikter att ta genaste vägen till sitt egentliga mål, som jag förmodade var Akademiska bokhandeln, Nordens största. Men också nu kunde annat komma emellan. Det hände att brandkåren ryckte ut. Sirenerna från manskaps- och redskapsvagnarna skallade mellan husväggarna uppe på backen. Och åter hade han drivit ur kursen, och vad som var märkligare, denna gång med plötsligt vaknande medvetande om att det finns något som heter tid och att tid hastar. Han ökade takten nästan till språngmarsch för att med småpojkarna hinna till närmaste gathörn och se brandkåren sätta upp en hisnande fart under den långa raksträckan ner mot hamnen.

Här förlorade jag honom ur sikte. När han efter dessa och kanske ännu flera omvägar och krokvägar kom fram dit han skulle vet jag inte, men i Akademiska bokhandeln har jag i varje fall sett honom någon timme senare, ögnande genom böckerna vid de långa diskarna eller i samspråk med sina vänner bland bokhandelsmedhjälparna, eller också har jag mött honom i Universitetsbiblioteket i träget arbete vid kataloger eller uppe i våningarna, men lika ofta, och i minnet oftare, inbegripen i långa samtal om böcker, människor och händelser med bibliotekets habituéer, gärna också med dess tjänstemän.

Både som filosofisk kategori och praktiskt-reellt begrepp är tiden ett svårsmält problem. Men för Hirn föreföll problemet i dess senare, praktiska led alls inte existera. Tacksamt följde han varje distraherande invit, närhelst en sådan yppade sig, och lämnade oss andra att grubbla över hur det kunde gå ihop med den mäktiga produktion han samtidigt hann med och som för varje år avsatte märkbara spår på våra bokhyllor. Hur i all världen bar sig denne slösare med tid åt för att lösa den även eljest mödosamma ekvationen att vinna tid?

Jag skall inte gå närmare in på detta. Bara påpeka en sak. Han hade, tror jag, kommit underfund med att vad man förlorar i *klocktid* under till synes planlösa exkursioner bland ting och människor tar man mångfalt igen i fråga om *vitaltid.* Kanske syftade han själv på det när han en gång på tal om en av sina närmaste kolleger vid universitetet, som var mycket mån om sin tid, framhöll hur denne aldrig riktigt kom att infria de stora förhoppningar man med skäl kunde ställa på honom. Han stängde till om sig själv, garderade sig på alla de vis, blev en vetenskapens martyr, gjorde sig oåtkomlig — som gudarna dolde han sig bakom ett moln, i hans fall pipröken i det väl tillbommade arbetsrummet på hans institution. Men det var som hade han krympt efter hand. Den vunna klocktiden, kunde man säga, upphävdes genom förlorad vitaltid. Om det var något sådant Hirn syftade på, så får det dock inte glömmas att han själv med allt sitt ”ströveri” samtidigt var utrustad med flera i och för sig tidsbesparande egenskaper. Han var en ytterst snabb läsare — hans öga lade inte ihop ord till ord utan tog hela satser i ett enda anlopp. Han hade ett mammutminne, som inbesparade honom en massa besvär i fråga om förda anteckningar. Och han hade stor lätthet för att skriva, vilket inte bara var tidsbesparande utan också nervsparande. Orden var honom underdåniga — sällan hörde man honom ta tillbaka ett ord under ett samtal, ännu mindre under en föreläsning.

Men också en annan fråga än den om förlorad och vunnen tid tränger sig fram när man hos Yrjö Hirn granskar sambandet mellan person och livsverk. Har inte hans mänskligt så tilltalande mångsidighet, som avslöjades redan vid en tillfällig utblick över ett ringa segment av hans dagliga vandring, varit honom som forskare till skada? Föreligger inte en gång för alla ett konstant förhållande mellan vetenskaplig koncentration och vetenskapligt utbyte?

Det är en fråga som formligen ramlar över en under det brokiga intrycket av allt han skrivit — om fromma färdemän och eremiter, primitiva folks religiösa föreställningar och bruk, de klassiska estetiska begreppen, den katolska kyrkans rituella och dogmatiska system, de traditionella redskapen i barnens lekar, eller fåglarnas sång och dans, goda vildar och ädla rövare, hästhandlare, zigenare och kurtisaner, osv. osv. Men Hirn var estetiker och den estetiska lära han utvunnit ur ett träget och skarpsinnigt tänkande över konstsinnets, konstdriftens och konstbehovets upprinnelse och natur gav både teoretisk och praktisk sanktion åt hans vidsträckta intressen. Det estetiska förekommer, lärde han, ingenstädes i rent tillstånd utan alltid i legeringar. Det gömmer sig mindre i någon objektiv egenskap hos föremålen än i ett särskilt sätt hos oss att förhålla oss gentemot dem. Det är ett psykiskt faktum mer än något annat, och som sådant kräver det ett sorgfälligt studium av dess framspirande och mognande på olika mänskliga livsplan. Det var på detta sätt Hirn förenade sitt för de mest skiftande mänskliga livsformer öppna sinne med en noggrant angiven forskningsuppgift.

Det säger sig självt att en boksynthet av mindre vanliga mått var en av förutsättningarna för att ett sådant företag skulle kunna föras lyckligt i hamn. Den hade han också. Vad han än skrev om, alltid förmådde han kalla fram till sin assistans just de böcker han hade behov av. När jag i Universitetsbiblioteket, under min tjuguåriga tjänstgöring där, ständigt stötte på honom i samlingarna, drivande utmed bokhyllorna, kunde det slå mig att han var en bokvärldens strykare eller vagabond, men också att han i böckernas värld var en sorts Rattenfänger in Hameln, som bara behövde blåsa i sin pipa för att böckerna skulle komma till honom för att lysa på varandra och det ämne han tagit till behandling.

Gällde det att närmare ange Yrjö Hirns särart som estetisk tänkare, så kan man både för

överensstämmelsens och för kontrastens skull ställa honom i relation till Fechner, som med sin ”Vorschule der Ästhetik” från 1876 bröt med den av Hegel och hans lärjungar behärskade estetiken som var en estetik von oben, en deduktiv estetik, där man utgick från vissa allmänna begrepp eller idéer och efter hand steg ner till de enskilda företeelserna för att i dem studera, i mer eller mindre brutna speglingar, det man a priori förutsatt. Liksom Fechner bedrev Hirn i motsats härtill en estetik von unten, en induktiv estetik, som utgick från de enskilda företeelserna och småningom steg upp till det allmänna, men han gjorde det på ett sätt som radikalt skilde sig från tillvägagångssättet hos Fechner. Medan denne höll fast vid det enskilda i dess här och nu, dvs. undersökte det estetiska sinnet i sin egen tid och tog experimentet till hjälp, så övervann Hirn denna punktuella fixering vid samtiden genom att föra in tidens dimension, just förändringens och utvecklingens. En mäktig evolutionskurva avtecknar sig hos honom från de första groddarna till det estetiska sinnets framväxt, gällande någon begränsad företeelse, till hela den rika blomning detta sinne efter hand uppnått under ständig utvidgning av de företeelser det hänför sig till.

Resultatet av sina undersökningar har han nedlagt i en lång rad arbeten. Där är det vid sekelskiftet grundläggande verket ”The Origins of art” (1900, på svenska 1902), som med ett slag gjorde honom internationellt bekant. Likaså det omfångsrika verk om den katolska kyrkans tankesystem, åt vilket han gav titeln ”Det heliga skrinet” (1909, på engelska 1910). Där visade han huru rik den estetiska känsla varit som ofrivilligt kommit till utveckling, medan tanken rest sina svindlande konstruktioner mot en överjordisk verklighet. Men hur djupt enhetligt hans skenbart så växlande författarskap är, kan avläsas först i några böcker av senare datum, som visserligen inte har samma magistrala karaktär som hans just nämnda böcker men som genom själva det sätt, varpå de fogar sig in i hans allmänna forskningsplan, är ytterst upplysande.

Enligt Hirn har det estetiska sinnet uppodlats under fullföljande av strävanden, som i och för sig har föga med en estetisk uppmärksamhet att skaffa. Först småningom har det uppnått en viss självständighet i förhållande till utomestetiska bemödanden av olika slag — det växer med stigande kultur, men kan aldrig helt förverkligas: den enbart estetiska människan, vars hållning gentemot intrycken är helt oberoende av dessas värde för vårt förnufts- eller viljeliv, är ett hjärnspöke, som i verkligheten inte äger mer existens än t. ex. nationalekonomernas enbart ekonomiska människa. Detta bör man komma ihåg när man följer gången av Hirns forskningar.

På en tidig etapp av sina undersökningar ställde han oss inför den primitiva krukomakerskan, som med hierogram och symboler, med konstrika utsirningar eller groteska bilder fullbordade sina händers verk. Han lät oss ana att det funnits ett ögonblick, då denna omedvetna konstnär lyft sin skål i handen och sett att den var en sak som kunde skänka henne glädje även oberoende av det nyttobringande i den magiska utsmyckningen. Efter sådana, från alla utom-estetiska syften avkopplade ögonblick är Hirn på spaning även i långt senare böcker.

I ”Eremiter och pilgrimer” från 1924 låter han oss bevittna natursinnets frigörelse från religiös infattning. Han följer sina fromma ivrare ut i de landskap dit deras gudsfruktan drev dem, om det så var öknen eller ett dystert, skrämmande alplandskap eller en plats för ett mer idylliskt eremitage. Även här var den bild ögat fångade, nämligen landskapet, närmast blott en väg till något annat: till kontemplation, till gudshängivelse, ostörd av människors tal och människors ävlan, eller till strid för himmelska makter, en övning i tro. Men det måste, så föreställer sig Hirn, ha inträffat ett ögonblick då den fromme, oberoende av allt som i denna natur befordrade hans trosliv, försport en gryende lust vid landskapet som sådant. Med det finaste spårsinne letar han rätt på de ofta mycket mikroskopiska frön till en sådan naturkänsla, som döljer sig i de uttalanden, som finns bevarade av dessa naturens fromma enslingar, eller i av dem författade skrifter. Och han följer från den spädaste brodden denna känslas vidare utveckling i litteraturen, tills en ny dimension hos landskapssinnet låter sig skönjas, bebådande en ny fas i diktning och konst.

Men därmed är de frommes andel i landskapssinnets utveckling inte uttömd. Även om de aldrig försport

någon personlig lust vid naturen som sådan, har deras betydelse för den estetiska kulturen inte varit mindre för det. De har upptäckt vilda och otillgängliga trakter, och mer än så: de har i ordets bokstavliga mening erövrat dem under strid. De har tagit upp kampen med ensamhetens och ödemarkens skräck och fördrivit lokaldemonerna med sin modiga andakt. För detta pacificeringsverk kan man inte visa dem nog erkänsla. ”De gamla asketerna kunde icke lika medvetet och odelat som vi njuta av det landskap, i vilket de utstodo sina anfäktelser och stredo sina strider med fan och trollen. De togo skräcken på sin del, och vi böra vara dem tacksamma för att de lämnat oss lusten i arv, med endast ett litet, antydande släktminne om de fasor som genomlevats, innan bergens och ödemarkernas skönhet kunde väcka ett odelat poetiskt intryck.”

Som synes visar sig det motiv, den uppgift, som redan tidigt tagit Hirn fången, ännu långt senare behålla greppet om honom. Så är fallet också i två följande böcker. Var det i ”Eremiter och pilgrimer” fråga om det estetiska uppfattningssättets frigörelse ur religiös infattning, så är det i ”Den gamla postvagnen och några av dess passagerare” och i ”Ön i världshavet” fråga om dess frigörelse ur den borgerliga tillvarons. Hirn visar vad det betytt för det estetiska sinnets utveckling att människan trätt utanför de regelbundna livsformerna och som en fri varelse, bunden av intet, tagit världen i besittning. Just i betonandet av den estetiska betydelsen av en sådan lösgöring ur en given samhällsställning och miljö äger dessa tre böcker ett gemensamt drag, som utöver vad eljest binder dem samman gör dem till en helhet för sig. Ty man måste ge honom rätt när han säger, att vare sig det här är fråga om en religiöst motiverad vandrar- och isoleringslust, eller om en profan strykardrift, eller slutligen om ett enslingskap mot vederbörandes vilja, så har dock det som vederfarits dessa människor övat ett märkligt inflytande på konstlivet, dels genom att det gjort människorna bekanta med förut okänd naturskönhet, dels genom att det hos dem uppammat förmågan av fri betraktelse och därmed befrämjat uppskattningen av ögonblicksintryckens estetiska värden.

Emellertid var det inte bara konstgenealogens ambitioner som gav vetenskaplig legitimitet åt Hirns vagabonderi i böckernas värld. Sida vid sida med de utvecklingshistoriska spörsmålen ställde han den fråga, som om någon kan gälla som konstlivets grundfråga. Vad är det i konsten som innerst betar oss? Huru kommer det sig att den, med sin benägenhet att söka frigörelse från alla praktiska syftemål, kunnat hävda sig i en verklighet, där kampen för tillvaron lämnar så litet rum för ”onyttiga” strävanden?

I diktares och författares självbiografiska anteckningar påträffas ofta uppgiften att det som senare fått verkets stämpel ursprungligen legat inneslutet som ett frö i någon bild eller bilddetalj, som av en gåtfull anledning dröjt kvar i deras medvetande, slagit rot där och fått liksom eget liv. I modern litteraturvetenskap har det blivit en omhuldad forskningsuppgift att söka uppspåra och inringa sådana bild- eller upplevelseelement, som kunde tänkas ge nycklarna till resp. författares skapande. Man söker, ofta redan i barndomen, de groningspunkter där de dominerande motiven haft och har sin grund, och man finner ingen möda vara för stor i strävan att följa motivtrådarna, allt ifrån deras första fästen, genom alla de knutar de glidit in i och ut ur.

Någonting liknande kunde man genomföra också för många vetenskapsmäns vidkommande, inte minst för Yrjö Hirns. Överallt där han utvecklat sin konstteori, i sin doktorsavhandling ”Förstudier till en konstfilosofi på psykologisk grundval” (1896), liksom i ”Konstens ursprung” och ”Det estetiska lifvet” (1913), spårar man verkningarna av ett intryck som tidigt träffat honom. Det är intrycket av några backiska figurer han fäst sig vid på reliefer och vasmålningar i British Museum och på en backisk kandelaber i Louvre. I dessa framställningar har han tyckt sig varsna två olika slag av dansande mänader. Några ger sig hän i diaspasmens vilda berusning, men med ett kast på huvudet, som än ger ett intryck av något fräckt utmanande, än av ett djupt lidande. Andra åter glider framåt med ett obeskrivligt behag i hållningen, alla rörelser har fått form, gjorts lugna, lätta och fria. Ju mer man tränger in i Hirns teori om konstens betydelse i vår livshushållning, desto mer stärkes man i intrycket av att han i dessa reliefer mött sitt estetiska tänkandes fruktbara punkt. Han har funnit i dem en framställning i bild av vad han ytterst ville ha svar på. Å ena sidan

har hans blick skärpts för, vad det är för en makt i vårt blod som konsten står i förbund med. Å andra sidan har han fått inpräglat, vad konsten infriar då vi förtror oss åt den, vad konsten skänker oss.

Det första slaget av dansande mänader visar, huru den starka känslan jagar upp sig själv i en spiral av allt vildare uttryck, utan att dock tillfredsställelsens signade stund rycker närmare: ett ögonblick kan den dansande sjunka ihop av utmattning, men vilan blir inte lång, raseriet driver henne upp på nytt. Därför talar hennes hållning, tvärs genom de våldsamma ställningarna, om lidande och längtan efter befrielse. Av det ser man ingenting hos de andra mänaderna, dem med de lätta och fria dansstegen. Bördan är avlyftad, befrielsen vunnen. De följer nämligen tonerna av den grekiska dansgudens flöjt, som ger form åt alla rörelser och därmed betvingar raseriet. De har funnit ett uttrycksmedel, som är verkligt utlösande och befriande. De har funnit konsten.

Det är ur detta tidigt mottagna intryck Hirn vecklar ut sitt estetiska system. Konsten är för honom framför allt *gestaltad känsla,* exakt detsamma vad den är för Croce, som några år senare gjorde samma tes till huvudstycke i sin estetik, och gestaltad känsla förutsätter alltid i någon mån ett samspel av eggande och lugnande element. Konstnärskapet kräver närhet och avstånd, spontanitet och avvägning. Konstnären skall verka natur och får likväl aldrig vara *bara* natur.

För att exemplifiera det genomkorsar Hirn snart sagt alla den utövande och skapande konstens domäner (utom musikens). Han skriver i ”Episoder” (1918) en inträngande essä om skådespelaren, vars psykologi i oändlighet diskuterats, med frågeställningarna otillbörligt tillspetsade. Är skådespelaren varm eller kall när han uppträder? Identifierar han sig med sina roller eller står han känslolös gentemot dem? Är han spontan eller enbart beräknande? Aktörerna själva har bidragit till förvirringen genom att låta utsaga stå mot utsaga. I sin essä åberopar Hirn nya rön inom uttrycksrörelsernas psykologi och visar att också den mest medvetet beräknade gestikulation alltid i viss mån återklingar emotionellt. Kroppslig vältalighet och själslig oberördhet är en psykologisk omöjlighet. Andelarna av känsla och reflexion kan växla i enskilda prestationer och hos enskilda skådespelare, men helt förmår det ena elementet aldrig uttränga det andra. Och så leder oss Hirn, sin allmänna metod trogen, återigen från det enskilda till det allmänna, från paradoxen om skådespelaren till den stora paradoxen om konsten, som skall ligga däri att den, konsten, i medvetet beräknad form för fram en omedelbar livsinnebörd, att den alstras under tunga, hårda mödor och likväl väcker lätta, fria lustkänslor, att den är personlig och allmängiltig på samma gång.

Denna dubbelsidighet hos konsten är för Hirn en fundamental självklarhet, och med fördomsfritt öga går han att upptäcka estetiska värden i sådant som den respektabla opinionen håller sig för god att se åt. En vanlig cirkus kan ge honom stoff till en estetisk discours, såsom i ett kapitel i ”Barnlek” (1916). I luftakrobaternas dödssprång och trapetskonstnärernas kast mot varandra över de långa avstånden, som de ungdomliga betraktarna nere i bänkraderna åser med andlös spänning i ansiktsdragen, återfinner han de element, som uppbygger det estetiska intrycket: det dionysiska i den vågsamhetens svindlande yra, varmed rörelserna utföres, det apolloniska i den besinningens säkerhet, som behärskar dem — båda elementen återspeglade hos åskådaren i en sammansmältning som låter ”excitationen bli förhärskande över elementet av beklämmande fruktan”.

Men rikast har han dock exemplifierat sin tes i analyser av skapande konstnärers verksamhet. När konstnären ger uttryck åt det som ansätter honom och som i sitt övermått blir honom till plåga, avbördar han både sig själv och oss det som tynger — hur symtomatiskt att Hirn redan i sin doktorsavhandling hänvisar till den berömde nervläkaren Charcot, som kom att ge Freud impulsen till hans avreageringsteori vid angivandet av konstens psykologiska betydelse. Konsten övar en välgärning, som Hirn bland annat åskådliggör, när han avslutar sin bok om Swift med följande ord, syftande på den geniale misantropens bittra vidräkning med livet i ”Gullivers resor”: ”Swifts prosadikt är stelnad bitterhet; den är klar och skarp, och trots den mörka tonen är den gnistrande som en svart diamant. Envar vet, huru långa processer naturen

behöver för att framalstra den ädla stenen; men man kan endast ana huru mycket ett mänskligt hjärta haft att genomleva, innan detta dystra skämt hade hårdnat i sina lysande fasetter, huru mycken glöd det ligger bakom den kalla glansen, och huru mycket lidande.”

Genom att bringa till uttryck vårt inre liv skall konsten enligt Hirn göra det möjligt för oss att se på det liksom utifrån, utan den snörande eller hetsande känslan av att verklighetens egg jämt ansätter oss. Därför talar han om konstens *arkimediska punkt,* med vars hjälp vi kan höja vår livssfär över tillvarons hårda och tunga villkor och finna möjlighet att lägga vår egen insats efter varaktigare och sannare linjer.

Man kan, om man så vill, hos Yrjö Hirn igenkänna de två motstridiga drag, som gav spänning också åt det århundrade som stod hans hjärta närmast, nämligen 1700-talet. Å ena sidan rörde han sig liksom i blanka lugnor i lä av en orubblig övertygelse — övertygelsen att framåtskridandets hävstång ligger i upplysandet av förståndet och att den hävstången trots allt aldrig kommer att kunna vridas ur människornas händer. Å andra sidan erkände han känslolivets roll och pretentioner med en för en upplysningsfilosof förvånansvärd oförbehållsamhet, vilket man bland annat kan se av det livliga intresse, varmed han studerade uttrycken för den känslokult, som bröt fram i samma sekel och kulminerade hos Rousseau. I sin konstteori försökte han förena det ena med det andra. Konsten skall stegra och förtydliga känslouttrycket, men samtidigt genom sin intellektuellt betonade formsträvan ha kraft att binda, tämja och befria. Emellertid vore det alltför trångt att enbart under en estetisk synvinkel, hur vid denna än må ställas, söka sammanfatta Hirns livsverk. Vad han innerst avsåg med sina färder genom konst och litteratur, genom olika landskap och miljöer och med sitt inträngande i de mest skiftande intressen och hobbyn och vid dem knutna människor, var inte bara tillfredsställandet av en estetisk vetgirighet eller vilken annan vetgirighet som helst. Vad han sökte var det mänskligt värdefulla innanför och över de skrankor, som skiljer människorna åt.

Det kommer till synes även i hans strängt vetenskapliga skrifter, såsom i ”Det heliga skrinet”, där han med omutlig saklig observans genomför sin undersökning av den katolska kyrkans rituella och dogmatiska system. När han nalkas avslutningen, tror han sig böra fastslå att man, i fråga om allt som rör den intellektuella innebörden, ur kyrkans konstruktioner inte finner lärdom om något annat än det mänskliga förnuftets irrvägar. Men icke desto mindre — tilllägger han — har den livsuppfattning, som ligger till grund för dem, något att förtälja till och med en agnostisk granskare. Den är inte helt död, ty den har varit något mer än en tankebyggnad, varit ett uttryck för vissa oundvikliga livsförnimmelser, som ger oss möjlighet att den dag som i dag är, så helt vi än må känna oss frigjorda från de religiösa lärorna, förstå de gamla symbolernas makt över sinnena. Och det följer några ord, syftande på ett av bokens huvudteman: altarmiraklet, oblatens förvandling till hostia, till eukaristisk gudom — ord sagda med den lågmäldhet, som låter allt stå tyst omkring en, så att tanken själv tyckes tala, ljudlös och ändå rikt betonad: ”I detta tillfälliga liv som icke känner sin uppgift, finnas ögonblick, då storheten synes tränga sig samman i det lilla, och då tankar eller intryck göra sinnet till ett hölje för innehåll, ’dem världarna äro för trånga att omsluta’. Och det finnes upplevelser, under vilka oändligheten tyckes sänka sig till ändligheten, och då människorna lyfta sin lycka mot höjden, med officiantens stolthet, med mottagarens ödmjukhet, och med den bävande varsamheten hos den, som vet att han bär i sina händer något stort och dyrbart, som icke får förspillas eller profaneras.”

Det är detta sinne för det omedelbart mänskliga i flydda tiders tanke- och livsformer som efter hand kom att ge Hirns författarskap dess inriktning. Man ser det av en småningom allt markantare förskjutning av hans intresse från estetiken till litteratur- och kulturhistorien (delvis sammanhängande med hans utnämning till innehavare av en professur, som vid sidan av estetiken också omfattade modern litteratur). Det mest levande av allt, människorna själva, kom att i hans intresse överskugga teorien. Det bjöd honom emot att blott och bart pressa sina gestalter på de droppar estetik de hade inom sig, för att sedan, obekymrad om deras personliga öden, undersöka extraktet i vetenskapsmannens provglas och retorter. För en droppe rosenolja

har eljest mången rosengård skövlats. Men det var inte i hans smak. Han visste ta vara på droppen och tillika låta rosorna leva och blomma.

Förutom den lilla volymen om Swift skrev han böcker om Diderot och Beaumarchais och en bred biografi om dr Johnson och James Boswell. Men till sist vände han ändå blicken alltmer från den allmän-europeiska kulturkretsen till den miljö han hade närmast inpå sig och där möjligheterna till personhistorisk forskning var störst. Åt Runeberg ägnade han två omfattande verk, som lämnar prov på ett vetenskapligt detaljarbete, där han långtifrån att väja för petitesser medvetet gjorde bruk av dem för att ge närhet och påtaglighet åt skildringen. Samtidigt, eller ungefär samtidigt, skyndade han sig att i en rad essäer tillvarata det rika stoff som inom den egna kulturmiljön erbjöd sig för hans gamla intresse för litteraturens, böckernas och konstens vagabonder.

Det blev en samling med den karakteristiska titeln ”Lärt folk och landstrykare” (1939), en av hans litterärt mest anslående skrifter. Där möter oss en man som Elias Lönnrot, som med sitt påbrå från flera led av kringvandrande sockenskräddare företog år efter år långa färder till fots i finsk obygd, också in i Ryssland, ända upp till Kolahalvön, och räddade från glömska rika skatter av diktande folkfantasi, dem han sammanställde i ”Kalevala” och i den lyriska samlingen ”Kanteletar”. Där är runosångerskan Larin Paraske, som redan vid unga år drevs ut på stigarna, en folklig inkarnation av sånggudinnornas moder, Mnemosyne, den minnesgoda, ty ur hennes ofattbart rika minneskamrar har upptecknats ett helt folkdiktsarkiv. Och där är målaren Axel Gallen-Kallela, som gripen av de finska forntidssångerna sökte sig bort till den ömsom ruvande, ömsom sollysta vildmarken i de ändlösa karelska skogarna uppe vid gränsen till Ryssland och i sina bästa verk bragte på skam Geijers varnande ord i Iduna 1817 att de nordiska myterna inte är ägnade för framställning i skön konst.

Men mest fängslande är ändå skildringen av inhysingen och luffaren Matti Pohto, Bok- och Vis-Matti kallad, en tidig frände till Harry Martinsons Bolle. Har det mot Bolle invänts att hans bokliga håg är en skönmålning av författaren, så jävas det i varje fall principiellt av vad som är ovedersäglig sanning i fråga om Pohto, vars liv företedde en av de sällsammaste paradoxer, som torde kunna uppletas. Flera gånger straffad för lösdriveri, till och med dömd att slita spö, och själv till hälften analfabet (han lärde sig aldrig skriva och kunde inte läsa skriven text), gjorde han likväl sitt lands kulturhistoria ovärderliga tjänster på 1830—40-talen innan en tidig bråd död satte punkt för hans verksamhet. Under sitt landstrykeri samlade han på gammalt finskt tryck, som han om sommaren släpade med sig i ränseln och om vintern på stolpkälken och deponerade på olika orter i landet, sammanlagt över 3000 olika nummer, bland dem inte mindre än 1500 från svenska tiden. Men han samlade inte bara på hög, såsom det stora nummertalet synes utvisa. Han lade också ett läggspel med lösa blad han funnit och tagit till vara. Han lät, såsom Hirn säger, ”kakan söka sin maka ända tills han fått till stånd hela exemplar av dittills okända tryckalster”. Han var inte bara samlare, han var också forskare.

Med berättelsen om Pohto sluter sig en vid båge över Hirns författarskap. Från den tidiga fantasien om den primitiva krukomakerskan, hos vilken han föreställde sig att ett rent estetiskt sinne i en första glimt en gång måste ha skymtat, sträcker sig bågen ända fram till den finska landstrykaren, hos vilken ett annat sinne, lärdoms- eller forskarsinnet, plötsligt blänker fram och sätter sig fast under yttre och inre villkor som inte kunde ha varit snävare. I Hirns författarskap står båda två, krukomakerskan och den finska vagabonden, som symboler för hans två stora intressen: intresset för det skönas värld och för forskningens mödor och fröjder.

Och ändå måste en sak tilläggas: Hirns inställning var utpräglat *social.* Han ville arbeta för vad han en gång kallat ”ett hemligt kamratskap” mellan människorna. I en tidig uppsats om den engelska pseudonymen Vernon Lees (Violet Pagets) konstuppfattning framhöll han att ”det blotta jämförandet mellan ens egen och andras smak kan tjäna som ämne för en outtömlig och ständigt underhållande konversation”. I en sådan konversation med dess drag av förbundenhet och gemenskap var Hirn överlägsen — synd att han aldrig fann

sin Boswell. Hans samtalskonst var annan än den som nu blivit skick och sed i konstdiskussioner, där man ofta inte gitter höra på motpartens motiveringar utan flyger i strupen på varandra med invektiv som efterbliven, stagnerad, outvecklad, dum osv.

Man kan förstå vad en man som Hirn betytt i ett land, där de mänskliga motsatserna länge tornat sig högre än annorstädes i Norden och där luften så ofta stått full av röster ur trånga och skrikiga hjärtan.

Yrjö Hirn påminner på sitt sätt om en annan av mina studentårs mästare, Hans Larsson i Lund. Ytligt skilde mycket dem åt. Den ene hade bakom sig en åtta års nästan oavbruten vistelse vid olika lärdomscentra, London, Paris, Berlin och Rom, den andre förblev den universitetsstad trogen, där han började sina studier. Den ene var resenär och stadsbo, den andre bofast och rotfast. Den ene kan vi inte tänka oss annorlunda än omgiven av böcker, den andre väcker med sitt sätt att tänka föreställningen om en lantman, som i kvällningen sitter på bänken utanför sin gård och låter blicken söka sig ut mot horisonten, mediterande för sig själv. Den ene har ett språk hämtat från kulturlivets alla färdvägar, den andre ett språk som ofta upplyses av bilder och metaforer med ursprung i lantlivets konkreta ting och skeenden. Med mindre måste tankestommen i deras verk bli olika, men det märkliga och avgörande är att de livsvärden de bjudit att bo i sina verk i stort sett är desamma. Fördomsfrihet i tänkandet, vidsynthet i uppfattningen, fördragsamhet och humanitet kännetecknade dem båda.

Men där fanns också något annat som förenade. Hos bägge röjdes bakom all vidsynthet, som i en förtätad gnista, den lidelse som toleransen inte får vara främmande för, så vida den vill vara något annat än en välvillig och verkningslös mänsklig egenskap. Med lidelsefull uppmärksamhet följde båda det aktuella skeendet i världen. Mot allt kan man vara tolerant men inte mot intoleransen, förklarade de på var sitt håll. Inte heller mot laglösheten — ”ödemarkens lag”, såsom Hirn kallade den i dess speciella finländska förpackning under Lapporörelsens dagar. I Nya Argus’ antilapponummer sommaren 1930 hade han en med tyngd och slagkraft skriven artikel ”Fascismen, lagarna och friheten”, där han utgick från det paradoxala romarordet: *vi göra oss till slavar under lagarna, för att vi må kunna leva som frie män.* Och Hans Larsson å sin sida gav dem som avfärdade de nazistiska grymheterna som ”Greuelpropaganda”, satt i gång av västmakterna, det korta svaret: ”Jag vet att lagen är satt ur funktion i Tyskland. Mer behöver jag inte veta. Där sådant sker kan allt hända.”

Hirn var påtagligt road av dagens *on dit,* inte minst när det rörde sig om människornas många små lustigheter och besynnerligheter, och han tillsköt gärna efter råd och lägenhet vad han själv ytterligare kommit på spåren i den vägen, vilket ofta inte var litet. Han var en snabb och perfekt silhuettklippare när det gällde att i ett samtal karakterisera en människa, och i intimt sällskap gav han gärna sina ord en viss maliciös turnering, som i sin skenbara ofrivillighet bara gjorde poängen desto muntrare. Han var klippt och skuren att sluta som ytterst underhållande memoarförfattare i en lätt spefull stil, och många sökte också förmå honom att pröva även denna genre, men det ville han inte. Så snart något skulle sättas på pränt, blev han försiktig, vägde och övervägde, kände det skrivna ordets hela ansvar. Han ålade sig här mycken tukt.

Hans livssyn syntes bottna i ett lugnt och välbalanserat sinne. Vi tycker oss kunna utläsa det ur hans estetiska tänkande, som i vissa fall kan te sig alltför ”harmoniskt” för en senare generation, som vuxit upp under intryck av mänsklighetens apokalyptiska belägenhet. Hans konstsyn och hans tro på konsten hade mognat under en tid som låg före det första världskriget; inga moderna konstexplosioner kunde skaka hans övertygelse att konstnären för att finna ett befriande uttryck för vad han bär inom sig och meddela det åt en utomstående, måste lägga uttrycket under tankens tukt och tygel.

Några dionysiska drag hade han inte. Snarare fanns i honom en puritan trots all hans förmåga att leva sig in i olika livsformer. Flamman, den öppna lågan, var inte heller hans sak. I stället hade han annat, en glöd under allt det lågmälda, kanske inte märkbar strax, men desto mer ju längre man följde honom i det ämne

han behandlade. Som föreläsare iakttog han, liksom i sin konversation, en inledande avvaktsamhet, yppade till och med en viss kyla — den intellektuella människans reservation skulle först övervinnas — men det stod inte länge på innan det skett och glöden gjorde sig förspord, förvandlande åhörarna till en andlöst lyssnande skara.

Eljest är det kanske bäst att inte uttala något bestämt om den innersta beskaffenheten hos en man som i konsten såg ett medel för människan att lyfta utanför sig själv en smärtfylld livserfarenhet. En av de sista gånger jag träffade honom kom han att tala om Goethe och det man kallat Goetheposen inför eftervärlden av värdighet och välvishet. Innerst inne var Goethe inte sådan, hävdade han. Han hade demonerna nära intill sig. Han fick gå på en smal spång utan att se åt sidorna för att hålla sig upprätt. Själva tonfallet i utläggningen sade mig att det här kunde vara fråga om något annat än blott ett försvar för en beundrad diktare.

Med all sin villiga utgivelse, så snart det gällde att dela med sig av sin enastående lärdom, var Hirn förbehållsam i fråga om sitt personliga liv. Det blev i någon mån annorlunda när han drabbades av en svår ögonsjukdom, som småningom berövade honom hans syn och tvang honom, den store bokälskaren, att fortsätta sitt arbete med hjälp av lektriser och att diktera sina sista verk för sin dotter. I ett brev skrev han: ”Min analfabetism gör naturligtvis att arbetena fortskrider med snigelns fart: jag försöker dock i det längsta att pyra med småtterier, om inte för annat så för att dock så länge som möjligt hålla en liten vimpel i masttoppen”. Och sista gången jag besökte honom, i januari 1952, då blodpropp tillstött, endast någon månad innan han gick bort, började han tala om Sarah Bernhardt. ”Jag försöker på mitt håll göra som hon, så gott jag kan. Hon förlorade sitt ena ben. Då fortsatte hon att uppträda med ett träben. Hon förlorade också sitt andra ben. Då förmådde hon en dramaturg att skriva en pjäs, där hon kunde framträda, sittande på en divan.”

Hirn låg påklädd på en soffa i arbetsrummet. När hans dotter kom in med tebrickan och skulle hjälpa honom att sätta sig upp, sade han till henne: ”Nu, Marta ska vi ta vår arbetssång!” Och så läste de båda:

Kära hjärtandes herren! Märren har fallit i kärret. Hur ska vi få henne opp därifrån?

Vi ska ta i rompan å draga. Vi ska alla hala. Visst fan ska vi få henne opp därifrån.

Galghumor in i det sista?

Jag trodde det, men riktigt så var det inte. Den gamla arbetssången, som han dragit fram ur sitt minnes gömslen, lät han sin dotter några dar senare skriva ner och sända mig. Det var det sista livstecken jag fick av honom, ett testamente till en gammal elev.

Lappen bar överskriften: ”Att läsas i stunder av modlöshet”.

ESTETISK UPPLEVELSE OCH ESTETICISM

I en uppsats ”Fördomar inom konstuppfattningen”, publicerad i en under titeln ”Våra fördomar” sammanställd volym med bidrag av olika författare, har Göran Schildt häftigt angripit teorien om konstens ”intresselösa” karaktär, dess funktion som medium för det rena eller ”oengagerade” skådandet. I och för sig är detta ingenting nytt. Alltsedan Kant gav teorien dess första fasta utformning har med jämna mellanrum oppositionella röster höjts — ett exempel är Guyaus häftiga kritik på 80-talet. Nytt däremot är det allt överskuggande inflytande som teorien antas ha utövat på själva det konstnärliga skapandet. ”Den estetiska konstläran”, Schildts korta benämning på teorien, framställes inte bara som ”den stora fördomen i vårt konstliv”, utan som vidmakthållaren av ”ett och ett halvt sekels estetiska terror”. Att äntligen avkasta oket är syftet med Schildts uppsats. Det står en blåst av kravall och revolt kring hans ord.

Men uppsatsen har också en annan uppgift, en positivare. Den vill samtidigt ge uttryck åt ”en helt ny konstuppfattning”, som ingalunda mognat bara i en enskild hjärna utan hos en hel generation med dess dyrköpta och specifika erfarenheter.

Vad som åsyftas är alltså inga småsaker. Frestelsen att söka följa en tankestråt med så lockande perspektiv är svår att motstå, i synnerhet som författarens ofta betygade vitalitet och uppslagsrikedom inte heller här sviker honom.

1

Strax i början av sin uppsats söker Schildt fastställa föremålet för sitt angrepp. Den presentation han ger av den estetiska teorien har emellertid besvärande likhet med de lekar där man på fri hand klappar ihop ett fäste i sanden och sedan utropar: Se, detta är vad jag nu skall rasera, vilket också i en handvändning är gjort.

För att min karakteristik i sin tur inte skall te sig som blott alltför fritt ihopklappad vill jag strax spika fast huvudpunkterna i Schildts presentation. Det är gjort lika lätt som sagt, ty han har själv sammanfattat en hel del av dem i en enda sats, som här kursiveras:

”Konstens uppgift ansågs vara att förmedla den upplevelse som kallades ’estetisk’ och som innebar ett avstånd mellan en enbart seende och förstående åskådare och ett stycke konserverat liv, som man upplevde i en alltigenom medveten och medkännande men tillika passiv attityd.”

Man gissar inte fel om man förmodar att det är begreppet ”avstånd” som främst väckt anstöt och uppfordrat till polemik. Men innan vi går till det, måste vi göra klar för oss innebörden i det gåtfulla uttrycket ”konserverat liv”. Vad menar Schildt med det? Det upplyser han oss om i följande närmare precisering av den uppgift som konstverket enligt honom fått sig tilldelad i den estetiska teorien: ”Tavlan är bara där för att tillåta museibesökaren att tänka sig tillbaka till den sommardag då konstnären stod ute i sin trädgård med paletten i handen eller då han uppfylld av märkliga känslor och tankar arbetade i sin ateljé. Det är dessa flyktiga känslor och tankar, detta konserverade liv som är huvudsaken, medan tavlan enbart har konservburkens negativa uppgift: att bevara innehållet färskt och avskilt från den levande tiden.”

Schildt anser alltså, och han utför det också närmare, att anhängarna av den estetiska teorien skall skilja mellan tre faktorer: 1) åskådaren, 2) tavlan eller konstverket och 3) det tavlan eller konstverket föreställer eller konserverar. Konstverket skall inta en förmedlande ställning mellan två verkligheter, av vilka den ena är det betraktande subjektet och den andra det föreställda objektet, medan det självt inte skall vara något ”verkligt”; dess funktion skall endast vara att ”tolka verkligheten”.

Stämmer nu detta? Är det faktiskt så förfäktaren av den estetiska teorien uppfattar konstverkets roll och det estetiska betraktandets syfte?

Jag tar det senare först, den estetiska kontemplationen. Betraktar jag Manets ”Frukost i det gröna” eller Monets ”Trädgård i Giverny” eller Matisses ”Livsglädjen”, så tänker jag inte ett ögonblick på vad som försiggick hos Manet eller Monet eller Matisse när dessa målade sina tavlor. Jag tänker överhuvud inte på något förflutet, avskilt från nuet, med det ”avstånd” det innebär, lika litet som jag vid läsningen av ett poem tänker på diktaren, som en gång uttryckte sig i poemet och som nu multnar i sin grav, utan jag uppgår i ett nu, det estetiska betraktandets nu. Kontemplationen som ren estetisk akt är störd i samma mån jag på grund av att flickan i Monets duk bär turnyr daterar tavlan till 80-talet. Då är jag ett ögonblick utanför det rena estetiska betraktandet, vilket jag eljest inte är, oberoende av vilken estetisk typ jag själv tillhör, ”medspelartypen” eller ”betraktartypen”, mellan vilka Müller-Freienfels skiljer.

Men tredelningen då, som den estetiska teorien skall ha företagit med sitt åtskiljande av betraktaren, tavlan och det i tavlan föreställda?

Uppdelningen har gamla anor. Den möter oss redan i en av de äldsta av alla konstteorier, den om konstens imiterande eller efterbildande karaktär (Platon), och har med traditionens makt fortlevat på många håll ända till våra dagar. Ett exempel är Konrad Langes häftigt kritiserade s. k. estetiska pendelteori, enligt vilken betraktarens uppmärksamhet skall svänga mellan två föreställningsräckor, det föreställande och det föreställda, mellan låtsas-tro och realitet. Ofta har tavlan och det tavlan föreställer betecknats som form och innehåll (= Schildts ”konservburk” och ”konserverat liv”), men denna segt fortlevande distinktion göres i och för sig *inte* i den teori, på vars allmakt det nu skall göras slut. Det framgår av att just de renlärigaste av teoriens målsmän inte velat vidkännas en sådan uppdelning, vilket Schildt emellertid synes förbise. Han har skrivit en bok om Cézanne och gör gällande att denne bryter radikalt med den estetiska konstteorien. I påståendet sammandrar han i en enda knut det väsentliga för ”det nya”. Först hos Cézanne, och i den moderna konst som utgår från honom, är det inte längre fråga om ”bilder av en föreställd bakomliggande värld”. Ett äpple eller en människa hos honom föreställer inte ett äpple eller en människa, utan *är* ett målat äpple, en målad människa. En fågel hos Paul Klee föreställer inte en fågel, utan *är* ”en speciell fågel som vi bara möter på hans duk, en fågelart skapad av honom i mer eller mindre stor likhet med andra fåglar”. I motsats härtill skall den estetiska konstläran tala om någonting *bara* föreställt eller verklighetstolkande.

Nu skall det inte förnekas att många säger ”föreställer” i stället för ”är”. Naturalisterna t. ex. sade det och *menade* det också, de ville vara verklighetstolkare, men just bland dem var oppositionen mot Kant starkast. Också andra säger ”föreställer”, till och med händer det att anhängare av den estetiska teorien gör det, men ofta är det bara ett oöverlagt uttryckssätt, på vars bokstav man må akta sig för att rida, i synnerhet då uttrycken inte särskilt understrykes — gamla ordvanor hänger länge i. Vårt språkbruk är sådant att den ene kan säga: vad jag ser föreställer ett äpple, och den andre: vad jag ser är ett målat äpple, och ändå kan båda avse detsamma, dvs. att äpplet finns bara på duken. Att i alla väder strax springa emellan och utropa: det förra är oppåt väggarna! det är ju ett målat äpple!, får lätt drag av de andliga övningar som Erasmus Montanus utför inför mor Nille och alla de andra i stugan. Slutligen finns det fall där tanken om ”det föreställda” ofrivilligt tar sig över även de bäst bevakade palissader: hos Cézanne själv får ofta det som kort och gott skall *vara* ”en målad människa” individuellt namn och landskapsbilderna är lokalt angivna, vilket innebär erkännandet av att ett föreställt objekt smugit sig in.

Men är det alltså svårt att vid alla tillfällen mota ut tanken på det föreställda ur konstbetraktelsen, så kan det inte nog inskärpas att sådana försök trots allt med iver gjorts och alltjämt göres av många målsmän för den estetiska teorien. I huru hög grad Schildts beskyllning mot den estetiska teorien går på sidan om vad som ligger i dess anda och bokstav kan vi se redan hos Kant. I ”Kritik der Urteilskraft” vill han just betona att den estetiska upplevelsen där den fixeras i sin renhet, *behagar utan alla begrepp*, dvs. vi stannar vid det omedelbara sinnesintrycket, frågar inte efter något annat, företar ingen ”verklighetstolkning”. För att klargöra detta tillgriper Kant ett lika radikalt som entydigt exempel. Han säger: ”Blommor, fria teckningar, utan avsikt i varandra flätade linjer, t. ex. under namn av lövverk, betyder intet, avhänger inte av något bestämt begrepp, och behagar inte dess mindre”. Kunde Kant ha uttryckt sig mer ”cézanneskt”! Konstverket behöver inte *föreställa* något. Men — skulle kanske någon säga — Kant för dock in i sitt exempel om de i varandra flätade linjerna den attributiva bestämningen: ”under namn av lövverk”. Är det då inte något föreställt? Till vilket bara skall genmälas att liknande attributiva bestämningar förekommer också hos Cézanne: han talar ju om ett målat *äpple,* en målad *människa.*

Var finns alltså det ”helt nya” som enligt Cézannes uttolkare skall överkorsa och utplåna den estetiska teorien? Vad här presenteras med detta anspråk ligger en gång för alla i den estetiska kontemplationens art

och har åter och åter framhållits långt innan ”den nya generationen” trätt upp på vädjobanan. I den omedelbara estetiska kontemplationen finns inte något föreställt. Först i randområdena börjar det föreställda dyka upp.

För att ett ögonblick vända oss till en annan konstart, till lyriken, så kan också där samma inställning i tolkningarna iakttas. A. C. Bradley t. ex., som helt omfattar den estetiska teorien, fastslår i sina ”Oxford Lectures on Poetry” med stor skärpa att det bortom ord, meter, rytm inte finns något från dem avskilt. Om någon frågar, säger han, huruvida ett poems värde ligger i formen eller innehållet, så måste svaret bli: det ligger varken i det ena eller det andra, ej heller i en summering av båda två, utan i poemet, där de *inte* existerar. Här föreligger ett enda pulsslag, ett enda nu. Känslan eller tanken eller förnimmelsen eller erfarenheten *är* i poemet — utanför det finns ingenting. Om lärkan i Shelleys stanser ”To a Skylark” säger han sålunda: allt vi vet om lärkan som zoologisk fågelart har ingenting att skaffa med den lärka, varom det i dikten är tal — Shelleys lärka är i poemet och ingen annanstans. Först när den estetiska kontemplationen slappnar, listar sig föreställningen om en bakomliggande lärka in, men då är vi redan utanför dikten.

Detsamma hävdar Ludwig Klages med ett exempel från Lenau, som jag hänvisat till i annat sammanhang. Lenau talar om ett hav som ligger stumt och stilla; inte en våg rör sig, inte en hälsning når stranden — dess pulslösa gråa yta liknar ansiktet hos en död. Det är ett hav *sui generis,* som har ingenting gemensamt med det hav som intar en bestämd plats i geografien och i vars vatten vi kan fiska, vars djup vi kan loda, vars växter vi kan herbarisera. Detta senare hav kan fattas eller tänkas eller föreställas av oss, men Lenaus hav kan endast upplevas och skådas i den ljudkropp orden bildar. Också här uppgår alltså diktens material ”restlöst” i den poetiska strukturen. Lenaus hav är ett ordmålat hav på exakt samma vis som t. ex. Edith Södergrans ”måne” *är* en ordmålad måne eller Cézannes äpple *är* ett färgmålat äpple och Paul Klees fågel *är* en färgmålad fågel. Att all äkta lyrik, om traditionell eller modern, i stort sett uppvisar denna ”monistiska” karaktär har åtminstone alla detta sekels tongivande poetikförfattare varit ense om, från Bradley och Richards till Emil Staiger och Paul la Cour. För egen del har jag gjort detta till en huvudpunkt i ”Poesiens mystik”.

2

Det kan synas besynnerligt att jag så länge uppehållit mig vid en utläggning som på denna punkt ännu inte ifrågasätter själva kärnan i teorien, antagandet av det ”intresselösa” eller ”oengagerade” i den estetiska attityden. Men saken är den att Schildt gör ett stort väsen av att den estetiska teorien enligt hans mening tillägger konstverket en ”verklighetstolkande” funktion, vilket innebär att verket självt inte skall vara någonting verkligt. På detta påstående häktar han en lång serie antaganden, som den estetiska teorien ställes till ansvar för och som skall ha lett både konsten och konsttolkningen på avvägar.

Sålunda får vi höra att bakom konstverket antages *äkta* känslor ligga, ty endast det äkta är verkligt. ”Ärlighet” framställes som teoriens nyckelord, antingen så att konstnären i sitt verk presenterar sig sådan han är eller sådan han önskade vara. Det säger sig självt att läran om det intresselösa, oengagerade skådandet, dvs. oberoendet av alla personliga nyttokrav, inte i och för sig har något med ärlighetskravet att skaffa. Det kravet har visserligen framställts, men det härrör ur andra premisser än det intresselösa skådandet. Minst sagt förhastat är påståendet att ”så snart det blivit klart att de [konstnärerna] verkligen uppfyller en avbildande eller tolkande funktion har de också blivit accepterade”. Publiken resonerar ofta så (en publik på låg nivå), det vet vi, men absolut inte den estetiska teoriens målsmän. Ännu en gång måste jag erinra om Kants nyss citerade ord.

Dessutom bör framhållas att stränga tillämpare av den estetiska teorien, såsom Herbart, överhuvud inte räknar uttryckta känslor till det egentligt estetiska, lika litet som ”föreställningar” eller ”tankar” eller

”erfarenheter”. Allt som faller utanför uppfattandet av rent formella värden hos konstverket är ”pseudoestetiskt”, precis detsamma som hävdas av sådana radikala formalister under 1900-talet som Fry, Bell och Wilenski och efter dem av Hunter Mead och Susanne Langer. Långt ifrån att vara något nytt är detta själva essensen av den estetiska teorien och överensstämmer helt med ”den nya kritiken”, som Schildt i väsentliga punkter synes omfatta.

Men sådant sluter han ögat för. I konstskapandet ställer han teorien till ansvar för både ”spegelrealismen” på 1800- talet och det fantastiska ”personlighetsreportaget” på 1900- talet (genom allt djärvare och subtilare djupdykningar i sitt eget inre skall konstnärerna söka ge sig själva ”illusionen att på nytt ha varit ärliga”!). I konstforskningen lastar han teorien för inte mindre väsentliga saker. Eftersom han gjort ”ärlighetskravet” till den estetiska teoriens nyckelord, utnämner han dess målsmän till forskardetektiver som med spårsäker outtröttlighet är ute efter ”källorna” till ett konstverk och inte ens aktar för ringa att i sina utredningar dra fram sådana futiliteter som Goethes ”tvättnotor”. Den jämförande litteratur- och konstforskningen som är på jakt efter ”inflytelser”, likasom den historiserande och psykologiserande metoden, ställes i direkt beroende av den estetiska teorien, och mycket, mycket annat.

Varifrån Schildt tar allt detta förblir en gåta. Han har en gång för alla gjort teorien till en liggböna på ägg som många hönor värpt, eller, för att ta en maskulin bild, till syndabock för allt som skett i konsten, tillskrivande teorien en makt som den alls inte har — som en teori aldrig kan ha. En estetisk teori är sällan eller aldrig produktiv, lika litet som smaken är det eller den formella logiken — alla är de efterprodukter: smaken en produkt utdragen ur visionerna, logiken ur de tänkta tankarna, den estetiska teorien ur det redan förhandenvarande. Det märkliga är också att Schildt själv, som i ”Fördomar inom konstuppfattningen” tillmätt den estetiska teorien ett lika vidsträckt som ödesdigert inflytande, redan året efter, helt glömsk av vad han här sagt, i en anmälan av Susanne Langers ”Feeling and Form” i Svenska Dagbladet yppar en helt motsatt uppfattning: ”Det är obestridligt att estetiken, som ger sig ut för att undersöka konstskapandets hemlighet och konstupplevelsens natur, har mycket liten praktisk betydelse för konsten och att flertalet konstverk både skapas och uppleves fullkomligt oberoende av den”.

Det är mycket vi i detta sammanhang lämnas att grubbla över. Var ligger t. ex. den oerhörda skillnaden mellan den ”spegelrealism” Schildt klankar på (1800-talets) och den spegelrealism han prisar hos renässansmålarna, ur vilkas hjärta han låter Leonardo tala med påståendet att ”måleriet simulerar och tävlar med naturen” och att det högsta konsten kan nå är ett kvinnoporträtt som åskådaren ville kyssa eller en målad hund som verkliga hundar skäller på. Inte mindre konfunderade blir vi när det om romantiken heter att dess subjektiva och sentimentala verk ”är historia, fastän det här är sina egna känslor konstnären tolkar och bjuder ut såsom objektiva dokument”. På samma vis var väl också Dantes ”Divina Commedia” historia, ty vad han gjorde i detta verk var ju också att tolka sina egna känslor, vädra sina sympatier och antipatier visavi dem han mött i det historiska nu han tillhörde, och till råga på allt ge sina känslor karaktär av ”objektiva dokument” som gick utanpå allt genom att låta Gud Fader själv signera dem i form av himmelska domslut.

Vad vi också grubblar över är om Winckelmann var så helt ute i ogjort väder när han lät de antika konstnärerna destillera fram sina verk genom sammansmältning av element från olika håll i enlighet med den bekanta anekdoten om Zeuxis, som av fem sköna flickor i Kroton skapade en gudinna. Också här synes Schildt alltför mycket hänga upp sig på uttryckssättet, förbiseende att tanken därunder inte behöver skilja sig i högre grad från den som i modern terminologi ligger uttalad i formeln att konstverket blir till genom ”abstraction from actual objects” (Langer) — på en sådan abstraktion bygger Aristoteles sin berömda utläggning i ”Poetiken” att dikten är ”sannare” än historien. Och går vi från antiken till andra epoker, så erinras vi t. ex. om vad forskningen kommit till rörande sagan om Charlemagne: i sagans Karl den store skall element ur tre franska Karlar ha sammanstrålat.

Och ändå är det inte bara för att konstatera detta som jag så ingående beaktat Schildts inledande utläggningar. Han har i dem velat förbereda marken för sitt egentliga ärende, som så småningom börjar få kontur. Vad han i grund och botten vill komma till, blänker fram när han på tal om den målade fågeln hos Klee, som inte föreställer en fågel, utan *är* en fågel som vi bara möter på hans duk, förtydligar: ”liksom den medeltida madonnan var en Madonna och inte en bild av en madonna”.

Visserligen studsar vi inför parallellen, inför den svindlande tankebrygga som från Klees fågel bär författaren direkt till den identifiering av bild och ”verklighet” som medeltidens trosutövare företog med madonnan i kyrkor och landsvägsskåp. Men låter vi häpenheten fara, så börjar vi ana vad som i en tidigare konstuppfattning och en tidigare konst bjudit honom emot. Konstverken har i hans ögon helt enkelt inte haft tillräcklig karaktär av *faktiska objekt, faktisk verklighet.*

Det är härpå ”den nya konsten” (vars ”nyhet” för övrigt härrör från 1910-talet, då konsthistoriens mest radikala experiment redan var avslutade, såsom Gotthard Johansson påpekat) lovar råda bot. En modern målare som Mondrian och moderna skulptörer som Arp och Brancusi söker inte längre abstrahera en spegelbild av verkligheten utan eftersträvar att skapa en verklighet lika konkret som den naturgivna. Mondrians ”rutor är konkreta och bör inte uppfattas som avbildningar, varken av konstnärens självbesinning eller av matematikens lagar”. De är föremål, visserligen inte av det slag som naturen kan frambringa, men väl människan, ”föremål som tillfredsställer vårt sinne för ordning, klarhet och oändligt välavvägd balans”. Och en skulptur av Arp verkar snarare ”utvald bland miljoner stenar slipade av oceanen än huggen av en konstnär för att påminna om en modell”. Här är konsten verklighet, ett ting vilket som helst. Åt det hållet skall redan collage-metoden ha pekat. Användningen av tidningspapper, vin- och tändsticksetiketter och annat konkret material markerar enligt Schildt den moderna konstnärens ”önskan att göra verket till ett objekt”. I motsats till tidigare verk, skapade i den estetiska teoriens anda, inordnar sig de moderna konstverken ”i det konkreta livets behovskedja, blir nyttoföremål i det dagliga livets tjänst”.

Här har Schildt äntligen kommit ut med vad han vill ha sagt. Vad han efterlyser och delvis redan finner uppfyllt inom modern konst är två saker: för det första *verklighet,* ”handgripligt närvarande verklighet” (hit hänföres alltså också Mondrians målade rutor, vilka som vi sett getts rang och värdighet av ”föremål” på grund av att de inte avbildar något; av samma skäl kan också Kants ”fria teckningar” uppfattas som ”föremål” och Shelleys lärka och Lenaus hav betecknas som ”verkliga”, eftersom inte heller de avbildar något utan har hela sin existens i resp. dikters ljudkropp), för det andra en verklighet som man kan ha nytta av, precis som vi kan ha av vilket annat föremål som helst som vi inte alls förhåller oss ”oengagerat” eller ”utan intresse” till.

Nu är det i och för sig ingenting att anmärka mot behovet efter ”verklighet”. Att kräva substantialitet i konsten kan vara ett legitimt krav. Men garanterar föremålsligheten som sådan, den blotta tingkaraktären, det som eftersträvas, nämligen att vi faktiskt upplever resp. föremål eller ting som verklighet, ty utan detta, utan verklighets- eller realitets*känsla,* blir allt, också det verkligaste, overkligt för oss? Det hade varit saken till gagn om Schildt ett ögonblick dröjt vid detta — vid den egendomliga paradox, som också Susanne Langer (som han senare så ivrigt visat sig uppskatta) fäst uppmärksamheten vid, nämligen att konstens ”skenverklighet” ger en mycket påtagligare (”much surer”) och ofta starkare känsla av liv och realitet än den som förmedlas av vår ”actual experience”.

Ty hur är det med den verklighet som breder sig ut runt omkring oss? Den ligger fast förankrad i rum och tid. Den är infogad i en hårt sammanlänkad kedja av orsak och verkan. Om denna verklighets existens kan vi övertyga oss på tusen vis genom våra olika sinnen, genom att inordna den i våra dagars sammanhang och

erfarenhet överhuvud, också genom att höra oss för hos våra medmänniskor: de kan bekräfta att vad vi erfarit inte varit dröm eller inbillning utan verklighet, inte föreställning utan något varseblivet. Men hur kylig, hur skugglik är inte denna verklighet till vardags! Vi glider fram i den som akvariefiskar i en grå, evig ring, hälsande varann med snuten, för att använda en bild av Nordahl Grieg. Är det inte i regel så vi känner det? Det liv vi oftast lever — kan man verkligen kalla det att leva! Trist och monotont, ja, ”overkligt” är ofta vårt verkliga liv.

Kort sagt, ting-karaktären medför i och för sig inte realitet i psykologisk mening och det icke-tingartade ej heller nödvändigtvis irrealitet. Poem vi läser, tavlor vi betraktar, dramer vi åser — ur vilka århundraden som helst, även ur de ”estetiskt” infekterade århundradena — kan ge oss en verklighetsförnimmelse så intensiv att mycket av vad livet till vardags bjuder, i all sin ”handgripligt närvarande verklighet”, ter sig i jämförelse därmed rent av som skymmande kulisser bara mellan oss och livet. Att vi inte länge kan hålla oss på en sådan nivå vid betraktandet eller åhörandet av ett konstverk, utan plötsligt i verket ser bara ett instrument, ett medel till något annat, dvs. skiljer mellan verket och något som uttryckes eller tolkas i det, mellan det föreställande och det föreställda, mellan det overkliga och det verkliga, är en annan sak. Den distinktionen hör inte den estetiska försjunkenheten till. Och insisterar man på att den hör dit (såsom Konrad Lange), så fulländar det bara paradoxen: att det ”tolkande” kan vara reellare än det ”tolkade”, det ”overkliga” verkligare än det ”verkliga”.

Går vi nu tillbaka till Klees fågel, Mondrians rutor och Arps skulpturer, så blir det inte lätt för oss att få syn på i vilket avseende dessa konstverk, även om vi ginge med på att de i och för sig är ”verklighet” eller ”ting” i motsats till den estetiska teoriens under ”terror” framalstrade ”overklighet” eller ”spegelbilder”, är överlägsna dessa senare i fråga om realitet. Lika svårt är att fatta vilken ”nytta” vi kan dra just ur dessa ”konstting” och det i en helt annan mening än vad den estetiska teorien avser; på vilket sätt kan t. ex. en skulptur som påminner om en av oceanen slipad sten inordnas i ”det konkreta livets behovskedja”, göras till ett ”nyttoföremål i det dagliga livets tjänst”, ja, rent av till ett ”bruksföremål”? Om Mondrians rutor blev det visserligen sagt att de ”tillfredsställer vårt sinne för ordning, klarhet och oändligt välavvägd balans”, och det låter höra sig, men det är heller ingenting annat än ett gammalt och välkänt värde i estetikernas vokabulär, till och med ett av de mest omvittnade. Till råga på allt hälsas ”konstens aktuella omvärdering” som en befrielse från en konst som visat sig ”värdelös i den katastrofsituation världen i dag präglas av”. Frågas om detta innebär att Klees fågel, Mondrians rutor och Arps och Brancusis skulpturer också skall ha en positiv relation till detta, till det viktigaste av allt, till själva mänsklighetens ödesfråga? Dumt bara att vi i så fall lämnats utan den minsta belysning av hur detta är möjligt.

För att ställa saken på dess spets: antingen måste de nya konsttingen vara vad de uppgetts vara, nytto- eller bruksföremål, eller också måste de ha sin betydelse som föremål för estetisk kontemplation. Det förra har inte i något hänseende ådagalagts, inte ens ett försök har gjorts i den riktningen, trots att det är huvudpunkten i hela resonemanget; det senare har på förhand uteslutits, ty den estetiska kontemplationen i Kants bemärkelse vill Schildt en gång för alla visa ut ur sitt rike. Situationen för de nya konsttingen ter sig härmed minst sagt prekär. De har blivit föremål som vi helt enkelt inte vet vad vi skall göra av. Med avvisandet av den estetiska kontemplationen har författaren, sedan nyttorollen hos hans föremål skrumpnat till intet, dömt sina fåglar och rutor och slipade stenar att utan återvändo hamna på sophögen.

Man kan misstänka att själva konsten, i den mening vi fattar ordet, måste te sig för författaren som något snart överståndet. Misstanken bekräftas i slutet av uppsatsen. ”Begreppet konst håller på att upplösa sig”, säger han, det ”har råkat på glid tillbaka mot sin äldre betydelse av tekniskt kunnande, techne”; det blir allt svårare att skilja konsten från konsthantverket, filmen, reklamen, dammodet, husmoderns borddukning osv. En parentes skall snart ha slutit sig kring ett egendomligt mellanspel i kulturens utveckling.

Kanske, när allt kommer omkring, den stora fördomen inom konstforskningen var den att man överhuvud

opererade med begreppet ”konst” som ett särskilt uttryck för mänsklig verksamhet och tog detta uttryck för ett bestående värde?

4

Men det är inte konstens framtid eller konstbegreppets hållbarhet överhuvud som här skall diskuteras, utan det särskilda sätt att betrakta, som vi kallar estetiskt och som säkert aldrig kommer att försvinna ur människornas liv, hur man än må benämna det. Vi har sett att Schildt intar en bistert avvisande hållning mot den estetiska kontemplationen, i varje fall så som den i allmänhet uppfattats och karakteriserats. Vad är det som innerst ligger under detta? Frågan har ett både teoretiskt och psykologiskt intresse.

Att motiveringen ligger djupare än i teoriens påstådda förankring i ”spegelbilder”, ”föreställande funktion”, ”overklighet” osv., kan antas och framgår också av Schildts uppsats, liksom av annat han skrivit. I den ovan anförda inledningsdefinitionen av den estetiska upplevelsen (sådan den estetiska teorien utges uppfatta den) talar han om ett ”avstånd” mellan betraktaren och ”ett stycke konserverat liv”. Såsom jag redan inledningsvis förmodade är det på detta, på själva begreppet ”avstånd”, det hela hakar upp sig för honom.

I kommentarerna till denna punkt i definitionen är det främst den skapande konstnären som skjutes in i blickfältet. Också denne skall, enligt den tolkning Schildt gett den estetiska teorien, ”stå utanför tiden och livet på den objektiva förståelsens och det absoluta seendets plattform”. Och inte bara det: han skall också ”stå utanför sig själv”. Den estetiska teorien skall påtruga konstnären ”tvånget att hysa en oengagerad och objektiv iakttagare inom sig”, kräva av honom ”absolut likgiltighet”. Och det är en omöjlig ”personlighetsklyvning”. Å ena sidan skall konstnären skapa ur sina subjektiva och personliga förutsättningar, å andra sidan vara lyft ur sitt eget sammanhang i och genom en ”perfekt objektivering” av känslan. För att överbrygga denna gapande klyfta har man tillgripit ”ett övernaturligt och därmed okontrollerbart begrepp ’inspiration’ ” — det är inspirationen som skall tillåta konstnären ”att på en gång känna och medvetet gripa sin känsla”.

Man är villrådig i vilken ända man skall börja nysta upp denna härva av lätt utkastade påståenden.

Vi iakttar ett föremål — ett naturföremål eller ett konstverk — och dröjer vid de iakttagna relationerna mellan olika sinnesdata och erfar härvid tillfredsställelse eller välbehag. Det är kärnpåståendet i den estetiska teorien, det vi kunde kalla dess ”rena” innebörd. Betyder redan detta ”personlighetsklyvning”? Om så är fallet, så delar den estetiska kontemplationen en sådan lott med allt betraktande överhuvud. Från den estetiska betraktaren skiljer sig den estetiska skaparen genom att medvetet utvälja vissa relationer och renodla dem i sitt verk, alltjämt för den glädjes skull som härflyter ur iakttagandet av dessa relationer. Har han i och med det blivit ”utomstående för sig själv”? Av samma skäl kunde snidaren av ett yxskaft sägas stå utanför sig själv.

Men vårt estetiska betraktande och skapande är inte alltid ”rent” på detta vis. En hel del andra värden träder till, sådana som formalisterna (de stränga uttolkarna av den estetiska teorien) betecknar som ”associativa” och som Kant själv angett som ”anhängende” eller ”adhärierende Schönheit” — värden alltså som inte inskränker sig till iakttagande av de omedelbart percipierade relationerna mellan linje, färg, volym etc., utan omfattar också andra emotionella och intellektuella kvaliteter. Är också då vår hållning höjd över ”tiden och livet”? Det tyckes författaren anse.

Saken är den att Schildt en gång för alla identifierar det estetikern kallar ”utan intresse” eller ”oengagerat” med den utanförståendes objektivitet och ”absoluta” (!) seende. Han nämner inte att estetikerna själva med skärpa understrukit att en sådan ”objektivitet” är ett gränsvärde som *aldrig nås* och om det nåddes skulle medföra konstens förtvining. Det säger mycket att en så ivrig förfäktare av den estetiska teorien som Yrjö

Hirn grundligare än kanske någon annan estetiker undersökt konstskapandets samband med utomestetiska intressen (jfr s. 17) och att han otvetydigt sagt ifrån att den enbart estetiska människan är en abstraktion och till yttermera visso inskärpt att ”det är det fulla hela livet som ger ämne till dikt och bild”.

Trots sådana energiska påpekanden vidhåller Schildt sin anklagelse att den estetiska teorien framställer ”pretentioner på absolut likgiltighet”. Det är visst sant att uttrycket ”utan intresse” är långtifrån lyckligt valt, redan därför att den tillfredsställelse som den estetiska försjunkenheten skänker oss är ett intresse så gott som något annat. Sant är också att begreppet inte av alla användes helt entydigt. Men desto större skäl är att fixera begreppet i dess av flertalet estetiker omfattade innebörd. Med Kant är man ense om att det vid en estetisk betraktelse inte ligger vikt vid om det varseblivna har existens (i hävdvunnen mening) eller inte, eftersom det man söker och finner i det varseblivna är annat än det som direkt kan begäras, såsom en klase druvor av den törstige. I den estetiska betraktelsen är de närmaste impulserna avkopplade, vilket medför att den sinnliga perceptionen i stället blir rikare. Vi ser och upptäcker i det varseblivna mer än eljest är fallet. ”Utan intresse” betyder alltså inte att ingenting angår oss i den estetiska kontemplationen utan att det som angår oss ligger på ett annat plan än de kortsiktiga ”engagemang”, för vilka vår vilja är det alltid lika parata redskapet. I övrigt kan det varseblivna mycket väl ha ett förhållande till våra intressen och visar sig också ha det ju mer vi avlägsnar oss från de formellt betonade konstarterna, såsom musiken och måleriet, och närmar oss litteraturen och teatern. I den estetiska kontemplationen upplever vi ofta ett större liv än till vardags. Vi söker och vinner visshet om världen. Vår jagiskhets ring genombrytes, vi är med, vi smälter in i sammanhanget. I den estetiska kontemplationen får tingen realitet för oss, också ”konsttingen” — ett tema underbart utvecklat i den lilla skrift av Paul la Cour som under den blygsamma titeln ”Fragmenter af en Dagbog” innehåller en hel poetik i aforistisk form.

Om detta skall innebära en omöjlig personlighetsklyvning, vad skall vi då säga om det författaren själv, i Cézanneboken, kommer fram med! Om den konstnär, som mer än någon annan av honom utpekats som föregångsmannen till ”konstens aktuella omvärdering”, säger han: ”Det existerar ingen förbindelse mellan den värld Cézanne skapade i sin konst och den mänskligt vardagliga tillvaro han vägrar att identifiera sig med. Det är endast konstnären inom honom som existerar, människan däremot är en tom mask, ett okontrollerat provisorium.” Det är väl om något ett antagande av en komplett dubbelpersonlighet! Människan är en sak, konstnären en annan, och denne senare har ingenting med det konkreta, tids- och rumsbestämda livet att skaffa där människan har sin tillvaro. Cézannes konst skall springa fram ur den djupa, outtömliga ”sensationen”. Allt han känt och tänkt glömmer han inför staffliet. ”Enda möjligheten för honom att skapa var att göra det instinktivt, utan att själv förstå vad han gjorde.” Vi är minsann inte många tum från romantikernas inspiration eller heliga eld, som för övrigt inte alls är någon ”romantisk” och allra minst en ”estetisk” uppfinning: redan i första raden av ”Iliaden” anropas sånggudinnans hjälp och i ”Odysséen” försäkras det att sångaren Phemios inte blivit lärd av någon utan att en gud ingett honom hans sånger.

Kort sagt, det är mycket i Schildts polemik mot ”avståndet” i den estetiska konstläran som skjuter över målet. Det förefaller som hade han aldrig riktigt satt sig in i vad begreppet i fråga rimligtvis kan betyda i denna lära och ännu mindre vad det där *måste* betyda. Därom närmare i ett följande kapitel. Här bara några ord om den personliga bakgrund som måste finnas för de synpunkter på den estetiska kontemplationen som Schildt utvecklat.

5

Att kyla, likgiltigt seende, oberördhet av ”livet och tiden” ofta smyger sig in i vårt estetiska förhållningssätt har en vittberest och mångkunnig estetisk iakttagare som Schildt haft riklig anledning att lägga märke till, både hos andra och hos sig själv. I sin resebok ”Daphne och Apollon” berättar han mycket härom. I Venedig

finner han själva sättet att närma sig konsten ytterligt suspekt. Halvliggande i bekväma gondoler har generation efter generation studerat arkitektur och pittoreskt folkliv, ostörda av några prosaiska påminnelser om en degraderad praktisk värld. För honom som själv närmat sig Venedig från havet, i egen båt, efter att natt och dag ha tagits med vind och våg och prövat de växlande realiteter som dyker upp för seglaren under navigeringen över vida och okända vatten, måste ett sådant sätt att umgås med estetiska värden te sig olustigt. Men också att som han själv flacka från kust till kust på jakt efter estetiska intryck har efter hand börjat bjuda emot. Det döljer han inte. Bland annat berättar han hur han och hans hustru landar vid det åldriga och pittoreska Peñiscola på spanska ostkusten, med en tidlös och äkta befolkning av fiskare och bönder, och hur de inte vågar medge för någon av dem ”det skamliga och oerhörda: att vi reste bara för att se, att vi betraktade oss som *utomstående* och inte hade några andra band med verkligheten än vår nyfikenhet”. På ett annat ställe i boken nedlägger han en mycket personlig erfarenhet, när han i polemik mot ett yttrande av Hirn, vars innebörd han dock förskjuter genom kursivering av ett enskilt ord, skriver att han kommit underfund med att det i grunden är en nihilistisk inställning att till varje pris söka ”hämta kontemplativa lustvärden ur *alla* intryck och erfarenheter”.

Det har han naturligtvis rätt i, och man förstår mot bakgrunden av detta hans motvilja mot allt som bara är ”föreställande” i konsten och konstupplevelsen, bara skugga, sken och illusion — förstår hans rop efter en konst som kunde bjuda ”handgripligt närvarande verklighet”, faktiska objekt, faktisk verklighet, även om det ofta förblir ovisst om just det garanterar större verklighets*kontakt*. Men vad man beklagar är att han försummat att skilja mellan två attityder, av vilka den ena innebär negativet av den andra, mellan ”estetisk kontemplation” och ”esteticism”.

När vi i den estetiska kontemplationen glider ut i randområdena och det som nyss var fullt av liv för oss förtunnas i något föreställt — då är förtecknen på väg att skifta och något annat tar vid. Det kan t. ex. vara kulturhistoria. Mycket, kanske det mesta av vad konsthistorikern *vet* om ett konstverk, om dess ”värde” och upphovsman, om den skola det tillhör och de påverkningar det rönt eller de inflytanden det utövat, hör snarare kulturbetraktelsen till än den estetiska erfarenheten, som upplåter sig endast i kontemplationen. Med alla sina kunskaper behöver konsthistorikern inte alls ha någon djupare relation till det behandlade konstverket. Därmed inte sagt att det konsthistoriska vetandet rubb och stubb vore estetiskt irrelevant. När forskaren analyserar och utreder har han försatt sig utanför den estetiska kontemplationen, men det hindrar inte att åtskilligt av vad han härunder inhämtar kan smältas ner i en förnyad syntes, i en förnyad och mera omfattande estetisk upplevelse.

Mycket ”estetiserande” smyger sig redan in i sådant. Överhuvud är det vårt öde att under sinnenas nötning mot alltför många konstintryck hamna allt längre ut i periferien. Hur många läser inte t. ex. en dikt utan att ta dikten på allvar, uppfattar den bara som litteratur, som uppvisning, som skådespel (vilket den naturligtvis också i vissa fall är). I ett språk lysande av vett och kvickhet och brännande av indignation har en norsk författare, Aasmund Brynildsen, gisslat många av Hamsuns läsare, som ägnat diktaren måttlös beundran men vägrat att ta hans tankar på allvar: dikten var för dem en sak, innebörden en annan. När Hamsun slutligen själv drog konsekvensen av vad han förkunnat, sin dyrkan av de utvalda och överlägsna, av herremänniskorna, de stora maktvinnarna, och engagerade sig i en politisk konflikt efter andan i sitt skrivna ord, då gjorde de ett sista försök att inte behöva ta honom på allvar genom att försöka få honom förklarad sinnessjuk: ”Om han verkligen som människa och tänkande person förband sig med sitt eget, högt beundrade verk, om han ansåg sig vara ett med det — ja, då måtte han vara galen”.

Sådant är esteticism, där man bara noterar och alls inte gripes.

För Schildt är de två begreppen ”estetisk kontemplation” och ”esteticism” identiska, och han använder dem om vartannat, utan någon som helst åtskillnad, också i uppsatsen ”Fördomar inom konstuppfattningen”. Det

tvetydiga blir han inte varse, utan närhelst det passar får den negativa sidan av saken också täcka den positiva. Härigenom har hans framställning förryckts, desto mer som hans egen attityd fått ett drag av esteticism under de talrika färderna till konstens kronländer. I ”Daphne och Apollon” möter oss inte längre samma sinnets mottaglighet och intensiva uppgående i intrycken som karakteriserade ”I Odysseus kölvatten”. I den tidigare boken hade han odelad kraft till estetisk kontemplation, i den senare har det ofta stannat vid estetiserande betraktelser.

Så har det kommit sig att Schildt av det som hänt honom själv och som så lätt händer varje trägen estetisk resenär formar en dom över hela den estetiska inställningen. Trött av att ständigt bara se och skåda nedvärderar han det kontemplativa. Det visar sig inte bara i att han kräver ”faktisk” verklighet i stället för fantasiverklighet, faktiska objekt i stället för föreställda objekt. Våra problem är ”här och nu”, säger han, och ”snarare än att se” måste vi handla! Gott och väl — men det han ställer mot varann är inom vart sitt värdeområde inte taget i en bemärkelse som kunde göra komparationen rättvis. Mot det positiva: att handla och handla rätt, ställer han ett seeende som närmast sammanfaller med frånsidan av det estetiska, med ”esteticism”. Utlämnad åt konsekvenserna härav fäller han ytterligt orättvisa omdömen om dem, som i den estetiska kontemplationen söker en frist från livskampen, till samling och överblick (så t. ex. i uppsatsen ”Yrjö Hirns religion” i ”Daphne och Apollon”). Som om vi överhuvud kunde träffa den rätta punkten för handlandet utan att unna oss andrum för kontemplationens insyn och utsyn. Ännu har vi i färskt minne vart det ledde när den förhastade beslutsamhetens frigångare företog sig att hamra in i ett helt folk det livsvådliga rådet: se inte, det bara förvirrar! tänk inte, det bara stör!

För övrigt är det att märka att den motsats som ”esteten” företer i jämförelse med den i allvarlig kontemplation försjunkne estetikern, uppträder på alla kulturområden, där människan i sina psykiska yttringar står i centrum för intresset. Hur många psykologer, historiker, kritiker, humanister överhuvud har inte förlorat den omedelbara kontakten med sitt ämne — har kanske aldrig haft den — och täcker över bristen med begreppsmässigt virtuosmakeri, till och med fingerfärdighet eller medvetet anlagd ironisk mask, allt utanför och förbi det som skulle vara kärnan i saken. Men för den skull faller det oss inte in att anse alla komprometterade som är verksamma på dessa områden.

Schildt anklagar estetikern för oförsvarlig relation till livet, för brist på solidaritet med medmänniskorna. Att han härvid blir orättvis också mot sig själv har han kanske inte riktigt fattat. Med sin skildring från de odysseiska farvattnen har han trätt i ett positivt förhållande till otaliga människor, som inte är i tillfälle att färdas såsom han och inte äger hans förmåga av kontakt, ännu mindre hans kunskaper och allra minst hans stora estetiska sensibilitet. Långtifrån att ha brutit sig ut ur den mänskliga gemenskapen har han befäst den — i de ords anda han en gång yttrade till sin vän, specerihandlaren Antonius i Athen, som i sin ungdom hade studerat fransk vitterhet i Paris och nu frågade honom vad han trodde han kunde sälja för att livnära sin familj: ”Sol vore nog den bästa artikeln”, blev svaret, ”men tills man lärt sig att konservera den går det nog bra med reseskildringar från soliga trakter. Det är min lilla utväg.”

AVSTÅND OCH NÄRHET

I föregående uppsats kom jag in på två frågor, som nära sammanhänger med varandra: frågan om ”avståndet” i den estetiska betraktelsen och frågan om de ombytta förtecken den estetiska betraktelsen kan få i och med att sinnets intensiva uppgående i intrycken försvagas och ersätts av det ytliga och likgiltiga seende, för vilket man tagit i bruk uttrycket ”esteticism”. Båda frågorna är alltför betydelsefulla för att inte ytterligare utredas.

I allmänhet är våra intryck bara tecken eller signaler för reaktion och handling. I regeln undgår oss de aspekter hos ting och skeenden som inte omedelbart berör oss. Vi iakttar endast så mycket som är

nödvändigt för våra närmaste syften, och till och med detta blir ofta i mycket ytlig mening varseblivet. Vi noterar endast de data som erfordras för att vi skall kunna identifiera ett föremål eller en person, och när det är gjort har de, såsom Roger Fry säger, ”gått in i vår mentala katalog och är inte längre verkligen sedda”. Därför kan vi mitt i vårt verksammaste liv tycka oss omgivna av en värld av skuggor. Det är detta den estetiska hållningen rättar på. Den ger oss ögon, låter oss se mer än vi till vardags gör.

Antag att vi från vårt fönster i kvällsskymningen ser en man på gatan ta en sup ur flaskan. För de flesta leder det till en anteckning i den mentala katalogen: fyllbult! Men det kan också inträffa att vad vi ser tar vårt öga fånget som en målares. Vad har hänt? Jo, i ett sådant ögonblick låter vi scenen vila i sig själv, skänker den det ljus och den tydlighet, som vi eljest inte i livet består det som ter sig för oss. Det faller oss inte in att alarmera våra eljest så påpassliga begrepp om vad som är tillständigt eller inte. Vi låter scenen växa ut i vårt medvetande, och i den mån den gör det, ser vi så mycket mer än vi eljest hade sett: vi iakttar sinnesintryckens inbördes spel, observerar form och atmosfär, skuggor och ljus, volym och gestalt och mycket annat. Genom att avkoppla de närmaste impulserna, hålla dem på ett visst avstånd, har detta blivit möjligt.

Kort sagt — den estetiska hållningen upphäver den grå totaliteten, låter inte företeelserna försvinna däri, passera oförmärkt eller göra bara ett frånstötande intryck. Den kan verka som en stoppsignal och en stoppsignal som ofta får oss att stanna upp för mycket annat än bara företeelsernas form och färg, volym och atmosfär. Mannen som halsar flaskan har ryckt in i vårt observationsfält och därmed har hans mänskliga öde fått en chans att komma oss nära. Visserligen skulle formalisterna bland estetikerna säga att vi i samma ögonblick överskrider gränsen för det estetiska. Men det är en fråga som inte här behöver bekymra oss. Huvudsaken är att iakttagelsen av de sinnliga relationerna ofrivilligt kan utvidgas i en upplevelse av annan art. Det som nyss var bara ett spel för ögat kan övergå i medlevelse och insikt.

På samma sätt kan vi också inför vilket annat intryck som helst utvidga det sedda eller överhuvud det förnumna genom att hejda alltför brådstörtade impulser, t. ex. den att föra till munnen en klase druvor vi ser framför oss. Följer vi däremot en sådan impuls, så har vi i samma ögonblick förintat möjligheten till en rikare perception, precis som vi gör när vi vid första fragmentariska blick pâ en företeelse skyndar oss att företa en annotation i en inre begreppsförteckning och låter det bero därvid.

Men också i ett annat avseende är ett visst ”avstånd” av nöden i det estetiska livet. Jag tänker här närmast på konstupplevelsen. I och för sig ökar chansen för ett konstverk att nå oss med sin vädjan i samma mån den ger eko inom våra egna erfarenheter. Olikheterna i fråga om ”smak” beror ofta på förekomsten eller avsaknaden av en sådan överensstämmelse mellan konstverket och åskådarens emotionella eller intellektuella kvaliteter. Utan en viss förhandsdisposition ter sig ett konstverk lätt ofattbart, tyckes oss tomt, likgiltigt eller artificiellt. Det undandrar sig vår uppskattning. Men det kan också inträffa att våra personliga erfarenheter tränger sig alltför hårt på och därmed inkräktar på den estetiska upplevelsen.

Edward Bullough har i en instruktiv uppsats om den ”psykiska distansen” som estetisk princip belyst saken med ett konkret exempel. Antag att en äkta man, som tror sig ha skäl att vara svartsjuk på sin hustru, åser uppförandet av ”Othello”. Han kommer att förstå Othellos situation, hans uppträdande och karaktär, desto bättre ju mer hans egna erfarenheter överensstämmer med den olyckliga morens. Men däri ligger också en fara. Genom en plötslig omvändning av perspektivet kan det hända att han inte längre ser Othello, som tror sig vara bedragen av Desdemona, utan bara sig själv i en liknande situation visavi sin egen hustru. Därmed har diktverkets mening förstörts för honom. Det mesta har åter kommit under osynlighetsmössan på grund av brist på avstånd.

På samma vis förhåller det sig med konstnären. Hans personliga erfarenheter är viktiga, men kan också vara för påträngande. Redan det att artistiskt forma och formulera kräver avstånd. Konstnärens situation är alltid

dubbeltydig, såtillvida som hans skapande är ”medvetet” och annat kan det inte vara. Konstskapandet fordrar *kunnande* och allt kunnande en viss återhållsamhet i känslolivet, ett visst avstånd. I konstnärens hjärna sitter en flitig krönikör, som iakttar, antecknar, tar i förvar. Med svalnande känslor får en säkrare smak spelrum. Något förlorat, men också något vunnet: stil. Avstånd och närhet är de dubbla villkor under vilka konstnären arbetar, också när han arbetar med sig själv som material, men det är i och för sig inte konstigare än när vi har anledning att företa en smula självanalys — också vi håller då ett visst avstånd. Och väntar man sig av konstnären att hans självanalys skall sträcka sig längre än vår, så betyder det inte i och med detsamma något krav på ”absolut objektivitet” eller på ”perfekt objektivering av känslan”, vilket givetvis innebure ”en omöjlig personlighetsklyvning”.

För övrigt är det inte bara misslyckade författares öde att åskådliggöra vart det leder när det brister i balansen mellan närhet och avstånd. Man kan finna exempel också hos de största.

Strindberg levde alltid intensivt i nuet, i sitt eget nu, sina egna problem, sin egen söndring och slitenhet. Hans nöd var alltför stor för att länge kunna härbärgeras. Fortast möjligt måste han söka skriva sig fri, så långt det gick. Därav ordens brinnande intensitet, men också en svaghet, som inte sällan gjorde sig förspord i hans dramatiska författarskap: vad han kände gav han sig inte alltid tid att låta gå genom några filter, inte ens minnets, som i all omärklighet renar och organiserar stoffet, samtidigt som det ger avstånd. Han hade ofta svårt att lösa sina känslor från det aktuella, det för honom aktuella, och ge dem en form som lever sitt eget liv. Han hann inte alltid depersonifiera sig själv för att i stället personifiera sina gestalter.

Ett exempel är ”Påsk”. Han skapar sina roller i alltför nära anslutning till de motstridiga krafterna inom sig själv. Han förser inte rollerna med stoff efter deras eget organiska behov, utan delar ut sig själv i en genom hela stycket fortsatt tämligen direkt kommunion. Flera av dramats gestalter är uppspaltningar av hans eget inre, vederbörligen tilldelade olika personnamn. Orden smyger sig inte till dem, och hur kunde de göra det då dessa inte har något livgivande centrum inom sig själva. Detta gäller särskilt sonen Elis. Undantag är gymnasisten Benjamin och den 16-åriga Eleonora. Den senare är visserligen en direkt projektion av Strindbergs egen längtan efter frid och lyftande godhet, men längtan som sådan innebär alltid ett avstånd. Genom svallet av dunkla krafter hos Strindberg föll en strimma av orört ljus. Den strimman blev hans finaste stoff att skapa av. Eleonora är gjord därav. Hon är en ljusstråles skälvning i kvalens hemvist; en till jorden förirrad tanke är hennes goda och skygga själ. I nordisk dramatik har hon två systrar: en äldre — Hedvig i ”Vildanden”; en yngre — Sessan i ”Midsommardröm i fattighuset”.

Strindberg kan som få ge närvaro åt gestalter som ännu icke uppenbarat sig på scenen. Vi behöver bara tänka på första akten i ”Gustav Vasa”, då kungen nalkas för att näpsa de upproriska dalkarlarna. Med sin person fyller han Måns Nilssons stuga fastän man bara hör en trumma röras i fjärran: ”Känner I icke den bromsen som surrar förr än han stinger?”, säger en av bergsmännen i en berömd replik, som jag förmodar att Strindberg inspirerats till av Brutus’ ord till Antonius i Shakespeares Caesardrama (som vi vet att Strindberg mycket intresserade sig för) och där det också är tal om ”surrandet” av en insekt: ”Det är en lycka att man dig hör, förr'n du ger dina styng.” Samma påträngande närvaro ger Strindberg också i ”Påsk” åt ”jätten i Skinnarviksbergen”, fordringsägaren Lindkvist. Han får oss formligen att med Elis hallucinera ljudet av dennes knarrande lädergaloscher, och vi ser hans ofantliga skugga glida över de nerfällda gardinerna i familjen Heysts vardagsrum. Men i själva verket är det inte bara Lindkvists skugga som förstorad rör sig i bakgrunden. Strindbergs egen skugga finns där hela tiden, och vi tycker oss se hur han rycker i trådarna.

För det estetiska avståndet ges det alltid en undre och en övre gräns. Faran att överträda den övre gränsen är inte mindre än den att underskrida den nedre. Både för mottagaren och den skapande är överdistanseringen lika ödesdiger som underdistanseringen. Egentligen borde, menar Bullough, uttryck som ”personligt” och ”opersonligt”, ”subjektivt” och ”objektivt” i sista hand undvikas i ett teoretiskt estetiskt resonemang. Dessa

begrepp är motsatsbegrepp, mellan vilka inga övergångar ges och som därför lätt leder till orimliga problemställningar (vi kan tillägga, också till orimliga beskyllningar, såsom vi nyss sett: ”perfekt objektivering av känslan”, ”personlighetsklyvning”, ”absolut objektivering”, ”absolut likgiltighet”, personlighetens utlyftning ur ”egna sammanhang” etc.). Naturlig kontinuitet finns däremot inom avstånds- och närhetsbegreppen. I graderna mellan dem.

I konstnärens särskilda situation, i hans dubbeltydiga, av avstånd och närhet på en gång bestämda situation, ligger emellertid en speciell fara. Han blir lätt officiant vid tvetydiga riter, såsom Bertil Malmberg uttryckt sig: konstförståndets hypnotiska öga tar lätt överhand över det mottagande hjärtat. Att hålla den rätta balansen mellan avstånd och närhet är konstnärens speciella levnadskonst.

Att det är en svår konst har vi många vittnesbörd om. Strindberg berör temat i ”Stora landsvägen”, Runar Schildt i sin sista novell ”Häxskogen”, Hermann Hesse i ”Das Glasperlenspiel”, Thomas Mann i ”Doktor Faustus”, Paul Valéry i sitt ofullbordade skådespel ”Mon Faust” — för att bara nämna några exempel. Men rikast har temat varierats av Ibsen, strängt taget genom hela hans diktning, genom en lång räcka av dramer ända fram till hans sista skådespel ”Når vi døde vågner”. Det är särskilt i två tätt på varandra följande diktverk problemet i hela dess komplexitet belyses.

I den långa dikten ”På vidderne” från 1860 beger sig en renjägare upp i fjällen för att jaga. Han glömmer allt som binder honom vid livet nere i dalen, sedan han av en främmande man, jägare som han, lärt sig avståndsbetraktandets konst. Att renjägaren är en symbol för diktaren är klart, men det vore förhastat att tro att Ibsen redan med detta velat gissla den estetiska hållningen för det som lätt blir dess konsekvens: en snövärld fjärran från det varma, levande livet. Genom dikten sveper en vind av hänförelse, hänförelsen över det vida perspektivet, de stora linjerna, den friska, sträva luften, över friheten och obundenheten. Renjägaren vet att han måste härda sitt sinne till stål. Valet av diktarens livskall, detta att se och tolka och förkunna, med det avstånd det förutsätter, är ett hårt val, som kräver uppgivelse av personlig lycka. Det är mycket diktaren måste tillintetgöra för att kunna skapa. Framför allt måste han värja sin andliga frihet.

Men i dikten berörs också en annan sak. En natt upptäcker renjägaren att det slår eld upp ur hans moders stuga nere i dalen. Han skakas, men den främmande mannen med det kalla ögat står genast vid hans sida och visar hur han skall se på det nattliga sceneriet, ”gennem den hule hånd til vinding for perspektivet”. Det var den estetiska blicken på tillvaron den unge skytten blev undervisad om av främlingen, som helt säkert symboliserar den heibergska estetiken med dess krav att diktaren inte får bli förälskad i sina gestalter utan måste betrakta dem på ett visst avstånd och med en viss ironi. Renjägaren följer anvisningen och märker att lågorna, betraktade på detta sätt här uppifrån, från de isande vidderna, blir en effektfull nattbelysning. Senare får han från ett bergsutsprång se hur hans käresta rider till kyrkan som en annan mans brud. Det är som om hans livsträd knäckts, han känner sig som en seglare, vars segel sprungit, men när han lägger ”den hule hånd” för ögat och ser genom den, märker han hur vackert hans förra fästmös röda kjol lyser mellan björkstammarna.

Här fixerar Ibsen det tvetydiga i den estetiska hållningen. Renjägaren är på väg att bergtas av esteticismen, för vilken livet blir ett skådespel, som undantränger alla andra och mera närliggande mänskliga impulser. Händelsernas yttre sceneri upptar honom mer än den skakande innebörden. I ett livsviktigt sammanhang stannar han till sist vid en yttre effekt. Balansen mellan avstånd och närhet har brutit samman, till avståndets, till esteticismens förmån. Det är detta Ibsen gisslar, inte som något utanför sig själv, utan som något han har att i varje nu värja sig emot, något som kan bli en dödlig sjukdom för hela hans diktning. Ty den estetiska och den estetiserande betraktelsen är som två frukter på en och samma gren: den ena mognar, fylls med saft, rodnar, den andra förblir kart, skrumpnar och faller av. Ibsen har valt konstnärskapet och gjort det under full medvetenhet om vad det innebär: han vet att hotet ligger över honom, att livets flod inom honom kan ebba ut, att förstening kan inträda i hans bröst. Därför låter han också renjägaren kalla den

främmande mannen, som lärt honom avståndsbetraktandets konst, för *frälsare* och *frestare* på en gång.

På sätt och vis är det en formalistisk estetik som renjägaren och hans läromästare företräder — det är endast sinnesintryckens inbördes relationer som av dem blir beaktade. En stående invändning bland många mot formalismen, i synnerhet i dess moderna form av abstrakt och nonfigurativ konst, är att den utarmar livet genom att ur konstverket avlägsna alla erinringar om livet. Formalisternas svar är att det förhåller sig tvärtom, att det inte alls är fråga om subtraktion utan om addition, inte om ett minus utan om ett plus, om en utvidgning av vår mänskliga erfarenhet såtillvida som ögat här kan lära sig att, utan avlänkning genom några associationer till vad vi förr sett, upptäcka nya dimensioner i de sinnliga relationernas värld.

Naturligtvis kan det invändas att en helt associationsfri mänsklig erfarenhet inte är möjlig — endast den blindfödde som första gången efter en lyckad operation ser ut i det fria kan uppleva något sådant; för oss andra blandar sig alltid, om inte precis fristående associationer, så i varje fall vad Fechner kallar ”andlig färg” (geistige Farbe) i intrycket, en speciell atmosfär, vari tidigare liknande eller angränsande erfarenheter fortlever i nuet. Men bortser man från detta, kan knappast något hållbart argument uppletas mot formalisterna, förutsatt att en sådan ”renodlad” konst inte för alltid måste förbli en sluten värld för andra än en ringa estetisk elit och att man inte uppställer anspråket på att den skall vara den enda legitima konsten. Men att det finns situationer där en sådan estetisk attityd, och inte bara den, utan *varje estetisk attityd överhuvud,* måste förvandlas till negativet av sig själv, till esteticism, är vad Ibsen inskärper i sin dikt. När för ”kontemplativa” värdens skull andra och mera närliggande impulser hålles tillbaka, då blir det som skulle berika i stället något som urholkar och förarmar.

I ”Kærlighedens komedie” från 1862 spinner Ibsen vidare på temat, men nu startar han med att presentera en fullfjädrad företrädare för en oansvarig och haltlös esteticism, diktaren Falk. Redan första anslaget ger hans livssyn, men i så älskvärd form att alla kan applådera honom. Han sjunger en visa med refrängen:

Jeg brød blomsten; lidt det siger, hvem der tar den døde rest!

Annat är det med vad som följer kort därpå, en episod, som i prosautkastet till komedien fått en ännu våldsammare turnering än i det slutliga versdramat. En trast har sjungit nere i trädgården och Falk har legat och hört på. När fågeln slutat, väntar han en stund, tar så en sten och träffar fågeln så den dör. Ogärningen försvarar han med att fågeln gjort sitt, dess sång har format sig i honom till en dikt, och vad har då en sådan alldeles vanlig trast längre att leva för! Därtill en trast, som till på köpet hade ett lyte, en vit fjäder i stjärten.

Här går den främmande skyttens ”kalla öga” i ”På vidderne” igen hos diktaren Falk. Men det kalla har vuxit till isblå kyla, till total känslolöshet, total likgiltighet för allt som ligger utanför det rent estetiska. Frestaren och frälsaren i ”På vidderne” har kallat fram trollet hos Falk. Det är samma esteticism, som senare skulle snärja också tonsättaren Leverkühn i Thomas Manns ”Doktor Faustus”. Också från dennes frestare, djävulen, utgår, liksom från den främmande skytten hos Ibsen, en isig luftström som tränger genom märg och ben på Leverkühn trots att han dragit överrocken på sig. Ibsen och Thomas Mann har båda stått under inflytande av Kierkegaards uppgörelse med esteticismen i andra delen av ”Enten-eller”. Det hör till bilden att Leverkühn är sysselsatt med att läsa en skrift av Kierkegaard när djävulen uppsöker honom. Det gjorde för övrigt Mann själv när han skrev sin boks 25:te kapitel. Då var det avhandlingen om Mozarts Don Juan eller exakt angivet ”De umiddelbare erotiske Stadier eller det Musikalsk-Erotiske” som han läste. Ibsen och Thomas Mann har tecknat var sin representant för den absoluta ”estetiska indifferens” visavi gott och ont, som assessor Wilhelm hos Kierkegaard brännmärker. För Kierkegaard stod Nero som ett av de stora historiska exemplen på en sådan känslolös esteticism, och det vore orätt att säga att han kommit att sakna efterföljare i vår egen tid. Det är inte bara diktaren Marinetti som sugits upp i en isig empyré när han under italienarnas fälttåg mot Abessinien från sin plats i ett bombplan njöt av bombnedslagens praktfulla skådespel, beundrade krevaderna som likt blommor av eld och rök slog upp ur marken. Under esteticismens

täckmantel har mycket av det moderna barbariet kunnat breda ut sig.

Emellertid — utvecklingslinjen är en annan för Falk än för Leverkühn. Från en lättsinnig cavaliere amoroso, en magister artis amandi, en njutningens apostel, obeständig och nyckfull, utan engagemang, utan mittpunkt, en människa som visste hålla sig i ”fuldkommen Svæven”, såsom Kierkegaard uttryckte sig, och som uppfattade också det allvarligaste som en estetisk klangfigur bara, utvecklar sig Falk till en diktare som vill ställa sig i sanningens och verklighetens tjänst. Förvandlingen sker genom en kärlekshistoria, som jag inte här skall gå in på. Visserligen slutar dramat också nu med att ”diktaren” lämnar den han älskar och stiger upp i fjällen, men denna gång är det den älskade själv, Svanhild, som driver honom till det i extatisk tro på vad diktarens kall kräver. På ett helt annat och långt smärtsammare vis än någonsin renjägaren får Falk erfara valets värk och sveda. När han i första aktens inledningsscen sjunger visan om blomman, som han bryter och om vars döda rest han inte bekymrar sig det minsta, är han en medveten estet, en förgiftad människa, som dödar för att sjunga, utan samvetsförebråelser, en nihilistisk människa, som ser allt på avstånd och inte låter något gripa om hjärtrötterna. I slutet är han en man som avstått, som försakar, som bragt ett offer. Ett engagerat hjärta som försakar är något helt annat än ett oengagerat hjärta, som känner bara flyktiga möten och obekymrade avsked. Och här kommer ännu något till. Han har gjort det val som i den estetiska livssfären är ett *etiskt* val, avsagt sig svävandet i möjligheternas och stämningarnas värld. Han lämnar Svanhild med beslutet till form, viljan till verket, eller som Thomas Mann uttrycker det i sin ”Roman om en roman”, med konstnärens vilja att ge sitt yttersta, ty ”all konst som förtjänar detta namn, vittnar om denna vilja att ge det yttersta, denna föresats att gå till gränsen, bär det ytterstas ärr och stigma”.

Därför är det fel att, såsom några uttolkare gjort, hålla före att det ändå till sist är esteticismen som segrar i dramat. Om så vore fallet, hade Ibsen aldrig kunnat i ett brev till sin danske förläggare Hegel (22 augusti 1866) förklara att ”Kærlighedens komedie” var en förelöpare till ”Brand”.

När renjägaren och Falk gav sig upp på de väldiga vidderna, vilka i dikterna symboliserar konstkravet med dess sträva vindar, då varslade det redan om vad Ibsen själv inom kort skulle göra: lämna Norge med allt som där förvirrade och band honom. I tjugusju år irrade han omkring i Europa, slog ingenstans rot, levde i hyrda rum, om det så var i Rom eller Neapel, i Dresden eller München. Han hade under dessa år aldrig ett hem, han bara logerade, som det sades. Distansen, avståndet gav honom perspektiv att *se* – inte minst sitt eget Norge — och modet att sjunga ut. Och det besynnerligaste av allt — avståndet födde *närhet.* I intet tidigare verk är hans människor så norska som i ”Brand” och ”Peer Gynt”. Och aldrig tidigare hade han förmått ge sin skildring en sådan norsk lokalfärg som här. Fjället, dalen, fjorden lever i dessa diktverk med dimmor och oväder, med dragande skyar och tungt mörker, också med flammande sol över hav och vidder och en snö, som i sin glans formligen sveder ögonen.

Men själva kluvenheten, tvåheten i den skapande diktarens sinne, skulle Ibsen aldrig övervinna. Ju längre han levde, desto mer urholkad och utarmad kände han sig. Livet tyckte han att han aldrig levat, det hade han svikit för konstens skull. Och ur det förflutna stiger i hans sista dramer skuggorna av dem fram som han mött och anklagar honom för att ha för sitt kalls skull förött livet, deras och sitt eget liv.

Det kunde kanske nämnas att trettio år senare skrev Thomas Mann ”Lotte in Weimar”, där han låter Goethes kärlek för längesen, änkehovrådinnan Kestner, i en drömsyn rikta samma anklagelse till den åldrige diktaren. Det sker då hon, djupt besviken, i hans vagn lämnar teatern, dit han inte ens gett sig tid att följa henne. I det fladdrande ljuset från vagnslyktorna tycker hon att hon inte längre är lika ensam som nyss i Goethes loge, ty nu satt han själv bredvid henne i vagnen. Och det utspinner sig ett samtal mellan dem, som småningom leder till att hon säger honom sitt hjärtas mening. Hon har inte trivts i hans miljö, bekänner hon, det luktade för mycket offer i hans omgivning — offer av alla dem som för hans storhets skull fått fladdra in i hans låga. Men offret är ömsesidigt får hon till svar, ty om hon menar att han är denna låga som fjärilen

störtar sig i, så är han också det brinnande ljuset som offrar sig och förtärs på det att lågans ljus måtte bestå. Det är priset som en gång för alla måste betalas för det levandes och lekamligas förvandling till ande och ljus.

Man behöver inte minnas den bild Klaus Mann gett av sin fader i sin lysande självbiografi ”Vändpunkten” för att känna hur det personliga engagemanget bränner igenom i repliken. Med de ord Thomas Mann lägger i Goethes mun söker han en gång för alla skifta rätt mellan anklagare och anklagad, och det kan inte nekas att han gör det på ett sätt som ger föga rum för invändningar. Men stunden för en slutuppgörelse med ett helt diktarliv var då ännu inte inne för honom såsom den var det för Ibsen.

*

Konstnärens speciella levnadskonst låter sig aldrig entydigt bestämmas. Balanspunkten mellan avstånd och närhet skiftar allt efter omständigheterna och vederbörandes personliga struktur. Men spänningen upphävs aldrig. Skall han ut ur den finns bara ett steg att ta — steget ut ur konstnärskapet. Den utvägen har också mången tillgripit som sett sin nöd mogna under konstnärskapets dubbla villkor. Så t. ex. Tito Colliander, författaren till ett av den finlandssvenska 1900-talsdiktningens förnämsta prosaverk, romanen ”Korståget”. Under lång tid tog han helt avstånd från allt författande, och lämnade till det en ”Förklaring”, som här får bilda slutvinjett.

Han berättar om en upplevelse han hade haft som pojke i revolutionens Leningrad, där dagarna utfylldes av en slitande kamp för brödet och folk föll ned på gatorna i kolerakramp och där skottlossningar hörde till ordningen för dagen. Han fick åse någonting ohyggligt, en lynchning av en man som någon kommit på att ha stulit ett bröd. Allt skulle han minnas. Slagen i ansiktet, sparkarna i grenen, den misshandlades förfärade blick, blodet som strömmade ur hans mun och outplånligast hans sista oartikulerade skri. Detta dödsskri kom att för alltid bestämma hans livssyn och livshållning. Inte bara ”Korståget”, utan hela hans författarskap handlar djupast sett om detta skri. Allt han skrev blev ett enda försök att skriva sig fri.

Men man skriver sig aldrig fri, konstaterar han. Man löper bara faran att fastna i någonting annat. Just det hade hänt honom. Genom uttrycket blir känslan medveten om sig själv och isolerar sig därmed från det föremål den ursprungligen gällde. Känslan blir sitt eget ändamål, blir någonting man kan hämta njutning ur. För varje bok han skrev, skall han ha sjunkit allt djupare ned i konstnärskapets självbespegling och självförgudning. Han blev frossare till och med i sin egen förtvivlan.

Det är ingen resenär på måfå i de inre komplikationernas värld som här talar. Inte heller är det någon tillfällighet att Tito Colliander drog den konsekvens han gjorde ur det han tyckt sig märka. Hos honom rör vi oss under ett annat luftstreck än hos Ibsen och Thomas Mann. Det är Dostojevskijs intensiva medkännande med människornas elände och skarpa blick djupt in i det mänskligt ohyggliga som lever upp i hans sinne. Också för honom är livets enda allt överskuggande problem människans förvandling. Det är det som skärpt hans blick för det kanske försåtligaste av alla ”avstånd” i en konstnärs förhållningssätt — just självbespeglingen, känsloavnjutandet. Med de förutsättningar som var hans, var också steget han tog helt naturligt. Mot sådant polemiserar man inte.

Men vad man måste polemisera emot är illusionen att den estetiske skaparens konflikt kunde övervinnas genom någon ny sorts konst, den må vara aldrig så ”konkret” och ”ting”- bestämd, och ännu mindre genom att lugga en estetisk teori för att den skall ha drivit konstnären in i konflikten.

DEN GAMLE MASKINCLOWNEN

En konstnär är alltid åskådliggörare — det är det allmännaste som kan sägas om honom. Närmare bestämt är

han också upptäckare. Men upptäckare av vad? Är redan varseblivningens skärpning och utvidgning i och genom verket ett kriterium på hans konstnärskap?

Det förefaller som om man i dag i allt större utsträckning vore böjd att acceptera en sådan uppfattning. Det hör utan tvivel samman med den allt större roll som det s. k. ”fula”, man kan också säga det splittrade och brustna, det disharmoniska och chockartade, kommit att spela hos ledande konstnärer på olika områden. Det har lett till en ändrad uppfattning av den estetiska känslans natur. Ansåg man förr att det estetiska är bundet vid en angenäm upplevelse, att det alltid i någon form måste bereda oss sinnlig eller andlig lust, så tillbakavisas en sådan uppfattning i dag på många håll med stor kraft. Framför allt av dem som ivrar för *informell konst.*

Uttrycket är jämförelsevis nytt i konstbeteckningarnas livligt pulserande ström. Därmed avses en konst fri från alla estetiska hänsyn (nota bene i hävdvunnen mening, ty så länge man överhuvud talar om konst är det svårt att helt frigöra sig från det ”estetiska” som begrepp, vilken innebörd man så än ger det). Impulsen från dadan och surrealismen lever vidare. Likaså från futuristernas teknikdyrkan. Hela förnimmelseförrådet bör tas i bruk. Med det vändes udden också mot den abstrakta eller non-figurativa konsten som anses vara blott alltför konventionell — att odla de sinnliga relationernas värld är att ännu hänga fast vid en kärna av ”sköna känslor och sköna ting”. Man citerar gärna Duchamps bevingade ord att det är tillräckligt att visa fram vilket föremål som helst och kalla det konst för att det också skall vara det. Meningen därmed är inte bara att chockera. Man vill också poängtera att själva utsagan tvingar oss att uppmärksamma föremålet på ett särskilt sätt och med detta särskilda sätt följer en rikare varseblivning. Åskådarens medverkan vid konstintryckets åstadkommande erfordras. Utvidgning och skärpning av varseblivningen är det avgörande. I och med att en sådan ägt rum har också föremålet självt vunnit dignitet av konst.

En massiv demonstration av detta våldsamt expanderande ”estetiska” betraktelsesätt ägde som bekant rum i Stockholm sommaren 1961. Om man får tro Schiller att konst uppkommer ur lusten att leka, så hade utställningen ”Rörelse i konsten” i Moderna museet många kort på hand i den vägen. Det hade lekts mycket innan utställningen kommit till stånd och mycket tyder på att man kommer att leka länge i dess spår. En mängd strukturer, föremål och skeenden, som vi tidigare aldrig sett, också sådana vi bara förbisett, var där friställda till estetiskt betraktande. Det hela var ihopkommet efter ett recept, som i likhet med så många andra i dagens konströrelser blev utskrivet redan under det begynnande 1900-talets intensiva konstnärliga jäsningsperiod.

Ville man nämna ett namn från den tiden, så ligger ingens närmare än Apollinaires, poetens och konstälskarens. Hans liv förflöt i vågor av upphetsning. Hans inflytande på sin tids konstutveckling kan jämställas med Baudelaires ett halvt sekel tidigare. Alla tidens vindar hade han lik en konstens Poseidon samlade i sin säck, vilket bokstavligen kunde avläsas i den krets av konstnärer som flockades kring honom, från Picasso, Braque, Duchamp, Delaunay, Léger till Chagall, Kandinsky, Arp, Chirico m. fl. Och när Breton sex år efter Apollinaires död gav namn åt surrealismen var ordet lånat från ett drama av honom. Enligt det recept som Apollinaire skrev ut bör konsten rymma allt som livet företer, på samma sätt som en tidning i ett enda nummer sträcker sig över livets alla områden. Konstnärens främsta drivfjäder bör vara överraskningen. Det är genom överraskningen, genom den viktiga plats den viker åt häpenheten, som den moderna konsten och dikten skall skilja sig från alla artistiska och litterära strömningar som föregått dem.

Denna föreskrift hade utställarna i Moderna museet tagit hundraprocentigt på orden, oberoende om de hämtat dem direkt från Apollinaire själv eller via andra. Chocken, överraskningen hade gjorts både till inpräglingsmedel och konstnärlig princip. Med uppspärrade ögon såg vi oss omkring på utställningen. Att avfärda det vi såg genom en enkel annotation i någon sorts inre förteckning (jfr s. 65) var uteslutet, eftersom vi hade få eller inga begreppsliga ekvivalenter till vad vi varseblev.

Jo, det fanns likheter, men de bara spände uppmärksamheten. Amerikanen Calders i rummet utspridda tyngdlösheter kunde påminna om bokskogens första luftiga lövgardiner, och venezuelaren Sotos orörliga och över varandra liggande koncentriska ringar, som fick rörelse av vår egen rörelse, ledde tanken till glidande vågor: vågrörelserna kunde man påskynda eller göra långsamma bara genom att vrida en smula på huvudet och därmed på ett minutiöst sätt studera det som i verkligheten är lika svårt att komma underfund med som guppande solflagors lek på vattnet. Men annat liknade ingenting. Ungraren Schöffers ljusdynamiska skapelse, hans laterna magica-arrangemang, uppbyggt av klot, speglar, rör, metallribbor, hjulverk i långsamt roterande rörelse, gav oss en upplevelse som hade vi försatts i den moderna fysikens innerrum, dit vår fantasi av egen kraft aldrig förmått tränga, eller kanske snarare varit utkastade eller uppsända i rymdens ytterrum, prövande en framtida rymdstormares upplevelse av kosmos, av den celesta mekaniken.

Redan det var mycket. Men mera följde. Den ryktbaraste av alla utställarna, den i Frankrike naturaliserade Jean Tinguely, lät bildelement, som man kunde tro vara hämtade ur trådrullefabrikernas håliga spillved, använd förr att mata badkaminerna med, framföra hela skalor av olika bildmöjligheter, uppmonterade som de var på olika långsamt roterande axlar och därför oavbrutet växlande inbördes lägen. Det var en handbok i rörelse över olika bildsammanställningar, en bok bläddrande i sig själv och erbjudande uppslag efter tycke och smak, konstnärerna till hjälp och stimulans. Konstruktioner på samma linje var Tinguelys *teck-narmaskiner*, där de slitna kuggarna glappade på det mest oförutsedda sätt och teckningarna följaktligen kom att uppvisa en högt kvalificerad oregelmässighet. Den konst i rörelse som föresvävar Tinguely är en konst som har hela sin existens i nuet och skapar sig själv på nytt i varje efterföljande nu. Åt sina konstruktioner vill han ge en sorts fri existens, de skall uppträda som bärare av handlingar som bara slumpen bestämmer. Det är ett slumpförfarande, som radikalt avviker från det som surrealisterna odlade, ty det omedvetnas slump är ingen slump alls: hemlig meningsfullhet härskar i det som dyker upp ur vårt inres djup och svalvingesnabbt strimmar förbi i medvetandet.

Och så det mest omtalade av allt på hela utställningen — Tinguelys fantastiska balett av förbrukade ting: boor, brickor, linnen, plåtkastruller strax innanför entrén till stora salen, en lössläppthetens karneval till sommarens pris, där tidsupplevelsen var reducerad till en absolut nupunkt, utan varje före eller efter, utan varje minne av ett förflutet eller varje tanke på ett kommande. När baletten satte i gång högt över huvudet på de i täta flockar stimmande besökarna stod den i luften som en i våldsam skakning försatt pyntad midsommarstång, lika bekymmerslös och uppsluppen som vinterhalvårets julgran är återhållsam och allvarsam.

För den som kräver av konsten verklighet, handgripligt närvarande verklighet (vilket redan surrealisterna på sätt och vis krävde eftersom de gav sina i det avkopplade psykets skumrask uppdykande bildningar fast tillvaro i rummet, som de konstruerade med största aktpågivenhet) lämnades här ingenting övrigt att önska. Överallt faktiska objekt, faktisk verklighet. Men ändrade det på minsta sätt vår attityd till det varseblivna? Kan man diskutera om det som utställdes var konst, så var någon diskussion knappast möjlig i fråga om det sätt varpå vi tog del av det vi såg. Också inför utställningen i Moderna museet isolerade vi det sedda från allehanda näraliggande impulser bara för att låta det framstå med tydliga konturer i ett skärpt betraktande. Om någon umgicks med tankar på bruks- eller nyttoföremål, så torde han ha varit ganska ensam om det. Med rätta blev det sagt att utställarna här letat efter något annat än det ändamålsenliga, det nyttiga och förnuftsmässiga.

Vad vi lärde oss var i grunden att *se* mera än vi till vardags ser, precis som den första ljudfilmen lärde oss höra mera än vi tidigare gjort. Jag minns mitt första ljudfilmsbesök i slutet av 20-talet. Jag såg och hörde en flicka från landet ta sig fram genom Budapest mitt under dagens livligaste timme och häpnade över allt vad filmens omutliga membran yppade ur storstadens ljudvärld. Men det var ingenting mot den häpenhet jag

erfor när jag kom ut på gatan efter föreställningen. Allt vad jag nyss hört i filmen, det hörde jag på nytt ute i det fria. Allt fick liksom ny existens, spårvagnsgnisslet i kurvorna, människornas tramp och prat, bildäckens pressning mot gatan, slamret av fönster som öppnades och dörrar som slogs igen, skratt och hostningar, allt bars fram, alla friktionens tusen små och eljest obemärkta ljud var där, liksom hade gatan förvandlats till en enda ljudförstärkande tub och jag stått mitt inne i den. Jag hade lärt mig höra, liksom vi en gång genom impressionisternas färgorgier hade lärt oss se färger som vi eljest inte lagt märke till i naturen. På samma sätt gick det för mig efter besöket i Moderna museet. Det rörliga hade blivit rörligare eller kanske riktigare: i sin rörelse långt mer påtagligt. Blåsten grävde och vältrade sig i kastanjernas kronor, flaggdukarna på taken snärtade, vattenvirvlarna på Strömmen drev fartuppfyllda mot Saltsjön — allt med annan rytm och skärpa än förr.

Om det estetiska skall bestå i att göra varseblivningen rikare än eljest, så var resultatet av utställningen i Moderna museet inte blygsamt. Där fanns mycket att se och upptäcka och mycket att återfinna i vardagens liv sedan man en gång varit där.

Men var det konst?

När man ställs inför en utställning av konfunderande slag som denna brukar reaktionen pendla mellan tvenne ytterligheter: man avvisar allt rubb och stubb eller man springer trohjärtat i famnen på alltihop, tagande för givet att det redan hör framtiden till. Det förra reaktionssättet härrör ofta av oförmåga att ens med en fotsbredd mark utvidga det estetiska område, som ens personliga, av traditionen mer eller mindre bestämda smak en gång för alla inhägnat, det senare härrör lika ofta av ängslan att bli akterseglad av utvecklingen: har inte det, som först chockerat, senare gång på gång visat sig gå segrande fram, varför skulle det inte göra det också nu! Det förra reaktionssättet är i sin enkelhet helt utan intresse, det senare har en dubbeltydighet förtjänt att belysas.

Det är riktigt att mycket som först avvisats senare vunnit burskap. Men vem håller räkning för alla de motsatta fallen, både de, där chockverkan upphört och efterträtts av likgiltighet, och de, där det som både chockerat och segrat senare utmönstrats som krystat och artificiellt? I och för sig är det naturligt att vi förbiser sådant. Själva den uppmärksamhet vi i bakåtperspektivet skänker en konstnär eller en konstriktning innesluter att han eller konstriktningen i fråga är föremål för vår uppskattning — varför eljest dröja vid dem! Vi gör ett ofrivilligt urval inom erfarenhetsstoffet, men berövar därmed också det anförda argumentet dess slagkraft i ett givet, av ovisshet skuggat aktuellt fall.

Å andra sidan står vi inför ett för konstbedömningen förbryllande faktum. Redan det att något sätter sig fast i mänsklighetens medvetande kan estetiskt sett betyda ett till hälften vunnet spel. En cylinder är i och för sig ett löjligt plagg — en geometrisk modellfigur krönande gudsbelätet. Den visar att till och med det löjliga kan vinna prägel av ädel gravitas bara det tillräckligt länge förmått stå på huvudet. Att det som ursprungligen inte uppfattats som estetiskt på detta sätt kan få en estetisk kvalitet behöver inte alls bero på att en sådan kvalitet från första början, ehuru dold, legat däri, utan på vårt förhållningssätt gentemot det. Man kan till den grad uppgå i iakttagandet av ett sinnesintryck att det slutligen nyskapas i vår perception, *får* estetisk dignitet. Det är en iakttagelse som redan Leonardo gjorde, och den kan bekräftas av litet var. En gammal, med fläckar och ojämnheter försedd mur, låter oss i outsinlig mängd upptäcka olika landskap, berg, floder, träd, vida slätter, dalar och kullar av alla de slag. Fanns de där förut? Alls inte. Det är vårt öga som omskapar intrycken, genom att förinta och förtäta.

Denna ögats ofrivilliga verksamhet sätter många spår i våra bedömanden. Med all sannolikhet har den gjort det också i det uppmärksammade uttalande, som Bror Hjorth fällde om utställningen i Moderna museet i DN augusti 1961. Visserligen avfärdade han mycket på utställningen som idel sprallligheter, som mer eller mindre spirituella skämt och förmenta djupsinnigheter. Men annat uppskattade han livligt, och märkligt nog

i rent estetisk mening — som *färg* och *form.* Så t. ex. just lumpbaletten i stora salen. Något publikfriande spektakel var det i hans ögon inte alls, utan obetingad konst. När det röda, det blå, det gula i de trasiga föremålen i oändliga nyanser blandades samman i dansen upptäckte han ett raffinemang i färgernas sammansättning, som gjorde honom hänförd: ”Man fastnar i en förtrollning som inför en annan koloritens mästare, Delacroix, och man tänker på denne. Kanske är kompositionen litet löslig här också liksom i flera av Delacroix stora verk. Men samma suveräna artisteri finner man och samma färgens vildhet. Dessa gamla trasiga ting, rävboor, brickor, hinkar, kläder med mera åstadkommer miraklet att göra liknande effekt på en som Delacroix arabiska hästar och ryttare, tigrar och lejon och exotiska landskap målade på duk och med oljefärg ...”

Onekligen är det överraskande att på en utställning, tillkommen i öppet angiven ”antiestetisk” avsikt, bli uppmärksamgjord på formellt estetiska värden. Men i grunden är det inte så överraskande som det först kan synas. Den informella konsten eftersträvar samarbete med åskådaren — inte minst Tinguely, lumpbalettens skapare, har varit ute efter en sådan kollaboration. Hur då eliminera arten hos det öga, som inbjudits till medverkan, i detta fall en konstnärs! Ögat hos varje människa har sitt individuella sätt att artikulera, dvs. att framhäva och utplåna, och åt det är ingenting att göra.

Men naturligtvis är det inte bara detta som ligger bakom det färgraffinemang som Bror Hjorth upptäckte i de utdömda tingens balett. Tinguelys egen andel däri förblir ett faktum, antingen han medvetet eftersträvat en sådan effekt eller inte. Det paradoxala är nämligen att man mycket väl kan sätta sig i sinnet att göra tabula rasa med det estetiska utan att för den skull lyckas med det. Det estetiska har en märklig förmåga att överleva. Man kan avlägsna sig långa vägar från det och ändå i all omärklighet närma sig det på nytt — bakvägen! Det ofrivilligt eller omedvetet estetiska anmäler sig där det medvetet estetiska fått vika. Det fick redan Breton erfara. I sitt första surrealistiska manifest slog han ner på alla konventionella värden, på alla ”estetiska och moraliska värderingar” överhuvud, men i ett uttalande tolv år senare var han tvungen att korrigera sig, förklarande att detta var möjligt bara i fråga om alla *medvetna* värderingar.

Är man artist, så är man det — antingen man heter Tinguely eller Delacroix eller Breton. Sina fingeravtryck slipper man inte ifrån.

Emellertid var det inte lumpbaletten, inte heller allt det andra jag här vidrört, som i första hand kom att personligen sysselsätta mig. I stort sett var allt detta för mig bara tillfälliga intryck kvarlämnade av en utställning som också hade väsentligare intryck att komma med — sådana som i bakåtperspektivet, i minnets glidande och växlande mellan spridda impressioner visat sig ha större konstans än några andra och därför framstått som nyckelintryck, obestridliga som signaturmelodien eller signaturrytmen i ett musikstycke. Hit hör framför allt de intryck som skrotkonstruktionerna på utställningen kvarlämnade.

Själva tanken att inventera skrothögarna är fruktbar. Att göra mycket av litet, något av intet är en skapardröm gammal som världen, prövad i nästan all konst. Av en pendlande rostig järnkula, som slog mot två mot varandra vända lika rostiga järnskopor, hade Richard Stankiewicz skapat ett våldsamt energiknippe — skoporna klapprade som käkar mot varandra, hjul rasslade, spakar drogs till, hävarmar slamrade. Man undrade när man såg detta om ett blänkande, fullgott material hade förmått inge oss samma oerhörda och renodlade känsla av en robot i obönhörlig verksamhet, av en pansarslugger, manövrerande sitt förstörelseredskap med en bister energi som bara det franska ordet *sinistre* ger full föreställning om. Det var som om det uttjänta, tillspillogivna materialet hade lyft hela konstruktionen ut ur alla ovidkommande sammanhang, också ur det tidsbundna, och koncentrerat uppmärksamheten enbart på funktionen.

Av helt annan art var de skrotkonstruktioner som Tinguely hade gjort. De ingav oss inte skräck, utan utstrålade en säregen patetik.

Nu har det uttjänta och förbrukade alltid i viss mån en patetisk karaktär. Hos Tinguely förstärkes detta genom att de av honom tillvaratagna och hoplappade skrotresterna ännu ville fungera, ännu berätta sin saga. De gjorde det valhänt, obalanserat, fulla av stress och hysteri, under fruktansvärt skrammel, ooljat, osmort, ungefär som en varelse med ledvätskorna borttorkade. De högg till som endast det gör som har ett stort motstånd att övervinna. De slet ut sig, men ge upp vägrade de att göra. Det var en patetik, till vars stegring publiken villigt lämnade sitt bidrag, full i fniss som den var över detta dåraktiga tilltag att ännu ta i, ännu försöka. Man skrattade som man skrattar åt en gammal clown, som ännu bemödar sig med hjärtat i bröstet bristfärdigt av förtvivlan. För de övervägande ungdomliga eller i tidig medelålder varande åskådarna hade maskinclownens besvärligheter ingen personlig adress.

Jag vet inte vilka avsikter Tinguely själv kan ha haft med sina konstruktioner. Helt entydiga har de säkert inte varit. Kanske driver han med teknik och effektivitet såsom Picabia en gång gjorde med sina målningar av absurda maskiner, kanske tar han hämnd på maskinerna, våra herrar, som pulveriserar tillvaron för oss, liksom ville han utropa: ”där ser ni, maskindjävlar, att också ni är dödliga!” — ett alternativ som Staffan Björck framkastat för mig i ett brev. Eller kanske håller han alla möjligheter till olika tolkningar öppna, förmenande att hans konstruktioner har den innebörd man ger dem — detsamma som Valéry och Eliot sagt om sina dikter. Allt det är möjligt och följaktligen är också den tolkning möjlig jag redan antytt.

Carlo Derkert, som jag hörde kommentera utställningen för en grupp besökare, framhöll att också maskinerna uttrycker något. Det är riktigt. Alla former, också maskinformerna, har en uttryckssida och därmed en dimension vänd mot konsten. Ju förtrognare vi blir med maskinerna och de maskindrivna tingen, desto mer börjar de uttrycka. Den obegränsade estetiken gör oavbrutna landvinningar. Se på bilen, bussen, motorcykeln där de rör sig på vägarna. De har sin bestämda karaktär, sin bestämda väsensart. Henry Parland, som i sitt korta liv ilade sina modernistiska generationskamrater långt i förväg i ett frenetiskt letande efter tingens ”inre blick” eller ”gömda själ”, fann bussen vara godmodig, men ointelligent — endast godsvagnens intelligenskapacitet tycktes honom lägre. Motorcykeln är trotsig, självmedveten och taktlös, inbiten ungkarl, dessutom rätthaverist, den erkänner aldrig något felsteg. Till och med i havererat tillstånd bevarar den sin egenart. ”Motorcykeln kan ränna huvudet mot en bergvägg och gå i bitar, men man kan aldrig hos en söndrig motorcykel upptäcka samma ångerfulla, olyckliga uppsyn som t. ex. hos en havererad kupébil. Den tillbucklade och förvridna ramen bibehåller intill det sista ett trotsigt, självmedvetet uttryck.”

Ja, maskinerna är på väg att besjälas av oss. Några mer, andra mindre. En grävskopa i arbete har en uttryckskraft som måste kallas formidabel, den får oss att tänka på juratidens skräcködlor. Och ändå, när allt kommer omkring, får maskinerna mest liv i våra ögon när det kommit sand i maskineriet på dem. Den perfekt fungerande maskinen säger oss oftast minst. Desto mer den fräsande, hackande, spottande maskinen. Det stegrade uttrycket hos en maskin är ofta ett störningsfenomen, liksom medvetandet hos människan i viss mån är det eller säges vara det — medvetandet som inträder när reflexerna, de automatiska, hämmas eller inte längre räcker till.

Det är insikten härom som jag intalar mig har väglett Tinguely. I och med att maskinen sviktar får den mänskliga drag — det är det jag tror han vill säga. Hans skrotkonstruktioner fixerar hos maskinerna detsamma som vi fixerar hos människan med vårt tal om den ”mänskliga faktorn”, den som i sinom tid övergår i ålderdomens insufficiens. Människan kan aldrig bli så säker som maskinen i dess en gång för alla fixerade funktion. Men hos Tinguely vändes satsen om: ingenting kan bli så mänskligt som maskinen, den åldrande, utdömda maskinen.

Härmed är jag framme, eller så gott som framme, vid den punkt, där jag kan sammanfatta vad jag velat säga om den häftigt diskuterade utställningen i Moderna museet. Först bara ett ögonblicks uppehåll vid ett intermezzo som inträffade, inte under utställningen i Stockholm, utan vid dess överflyttning till Louisiana. Huvudaktören vid tillfället var just Tinguely, som ivrigare och hänsynslösare än någon annan praktiserat

den av Apollinaire rekommenderade principen om överraskningens ibruktagande i konstlivet.

På gräsplanen utanför utställningsbyggnaderna lät Tinguely avfyra ett av honom konstruerat autodestruktivt eller självförstörande konstverk i närvaro av den församlade vernissagepubliken med statsminister Viggo Kampmann i spetsen. Effekten är omvittnad. Det smällde, det knallade, det visslade, raketer flög åt alla håll, stinkvätskor slungades ut i luften, de sista skulle tydligen ådagalägga hur ruttet det som nu gick sin undergång till mötes i själva verket var. Entydigare kunde inte symboliken ha varit. Och om avsikten var, vilket inte kan betvivlas, att visa ett maximum av rörelse, så blev konstnären överhövan bönhörd. Det blev rörelse inte bara i konsten utan också i publiken, som skrämd sökte skydd så gott den kunde undan oberäkneligt exploderande smällare. Tinguelys ivrigt åstundade kollaboration med publiken hade hundraprocentigt uppfyllts.

Men helt efter beräkningarna förlöpte dock inte det hela. Meningen var att en levande duva skulle flyga upp ur förintelsebraket, en fredsduva à la Picasso. Därav blev emellertid ingenting. Duvan hade angjorts vid skulpturen medels en snodd i tanke att fyrverkeriet skulle bränna av snodden och ge duvan tillfälle att fladdra upp mot den blå septemberhimlen. Men det som höll var snodden. I stället brändes duvan ihjäl.

Saken fick ett långdraget och häftigt efterspel. De stora drakarna slog upp händelsen på sina första sidor, massor av insändarbrev publicerades, telefonerna ringde i ett på Louisiana, lagparagraferna om djurplågeri inventerades och offentliggjordes, den brända duvkroppen obducerades, gripande ord om de lidanden som duvan antogs ha genomgått fälldes. Förgäves försökte duvdramats upphovsman urskulda sig med att det var en ren olyckshändelse. Vid alla tidigare tillfällen hade fågeln flugit upp. Saken hade sin obevekliga gång. Riksåklagaren tog den i sina händer och fem månader senare föll domen. Den lydde inte på frihetsstraff, såsom några djurvänner hade yrkat på, utan på böter, 500 kronors böter.

Intermezzot sätter sig fast i minnet. Det ger en mycket att tänka på. I likhet med de andra utställarna av konst i rörelse arbetar Tinguely, såsom vi sett, med faktiska objekt, han vill engagera verkligheten i sina strävanden och inte hålla sig bara till en föreställd värld, till skugg- och spegelbilder. Av detta var hans tilltag att engagera duvan i det självförstörande konstverket en yttersta konsekvens. Men här visade det sig också vad som kan inträffa i skärningspunkten mellan konst och verklighet. Inte så att förstå att duvan med sitt mässfall hade slagit sönder symboliken — tvärtom, med sin uteblivna himmelsflykt stegrade den symboliken på ett sätt som hävdade konstruktionens autonomi i förhållande till konstruktören själv: *en brinnande värld i dag förbrän-ner också freden imorgon* — det var det mene tekel som duvan med sin död skrev ut inför åskådarnas och sin uppdragsgivares häpna ögon. Konstruktionen hade fungerat efter egna lagar, den hade växt konstruktören över huvudet, skapat sig själv i nuet. Men samtidigt kolliderade det inträffade med faktorer som också hör verkligheten till och visar vådorna att gå utanför ett åt konsten en gång för alla anvisat neutralt material. I uppståndelsen över duvans död kom symboliken bort för det övervägande flertalet människor. Det som symbolen skulle väcka människorna på blev ingenting och den närmaste verkligheten allt. Därmed föll ett stänk av komik över det hela. Kontrasten mellan det övermäktigt stora och det i bredd därmed mycket lilla gjorde sig förspord. Verkligheten hade tagit luften av symbolen. Symbolen hade blivit en straffunderkastad handling. Och Tinguely själv fann sig nödsakad att förneka det som han eljest med sina strävanden bejakat, nämligen viljan att skapa ”konstverk”, vilkas idé just skall vara att komma med överraskningar, att inte på förhand kunna beräknas.

Många låter differensen mellan konst och icke-konst försvinna emedan gränsen mellan dem är svårfastställbar. Men därmed gör man också hela konstbegreppet överflödigt, ty om ett begrepp skall ha någon mening måste det vara distingerande. Inte allt som är intressant, som gör intryck eller utvidgar vårt seende faller inom den estetiska cirkeln. På utställningen i Moderna museet fanns mycket att upptäcka och mycket att bevara i minnet, men det mesta hade föga eller ingenting alls med konst att skaffa. Man hade bara experimenterat, prövat växlande möjligheter, trevat sig för och gjort framstötar på måfå, med ett

brokigt material som resultat, vilket utställningsledningen bekymmerslöst sammanfört under det föga nogräknade täcknamnet ”rörelse i konsten”. Också skrotkonstruktionerna på utställningen var närmast bara idéutkast, skisser till något kommande, men som sådana av en helt annan vikt än det mesta övriga.

Apollinaire profeterade om en konst där alla ljud och buller som verkligheten uppfyller rummet med skall kunna tillgodogöras i konstnärligt syfte, all hörbar materia kort sagt, vilket i och för sig var bara en följdsats av hans generella påstående om det totala förnimmelsestoffets användbarhet i en framtida konst. Men han gjorde ett tillägg, som man också kunde kalla en reservation: ljud vilka som helst blir konstnärligt relevanta endast om de bindes vid ”någon lyrisk, tragisk eller patetisk mening”.

Apollinaire blev aldrig i tillfälle att närmare utveckla vad han åsyftade med detta. Redan innan den artikel såg dagen, vari han halvt i förbigående gjorde uttalandet, i artikeln ”L’esprit nouveau et les poètes” i Mercure de France december 1918, hade han ryckts bort. Men vi kan anta att han vid en principiell utläggning hade avstått från den av sammanhanget betingade begränsningen till en bestämd känsloart, såsom det lyriska och det tragiska, och gett tillägget en allmännare formulering: vad helst våra sinnen förmedlar kan brukas i konstnärligt syfte så vida det tjänar att uttrycka något. Också för honom förblev den konstnärliga formen framför allt uttrycksform, såsom för våra dagars tongivande estetiker.

Att Stankiewicz’ skulptur ”Kulan” och Tinguelys skrotparad uttrycker något är obestridligt. Men förenar de också i sina uttryck obestämdhet med bestämdhet, abstraktion med konkretion, utmönstring med förtätning, såsom den konstnärliga uttrycksformen alltid gör, dvs. företer de ett symboliskt mönster, vari så många fall som möjligt passar in utan att ett enda gör det helt och hållet?

Jag tror inte att man helt kan förneka att så är fallet. Redan skrotet, vari konstruktionerna utförts, har i viss mån varit ägnat att understryka detta. Det utdömda materialet har befordrat den stiliserade karaktären. I soptipparna har allt tillfälligt flagat av. På formellt logiskt språk: uttrycksformen har vunnit i omfång och intensitet vad den förlorat i innehåll. Uttrycksspelet har accentuerats. Till och med skramlet av den skumpande maskinclownens kraftförbrukande åtbörder har från död oljudsmassa förvandlats till ett förstärkande element i den spasmodiska expressionen. Ett steg har tagits mot Apollinaires dröm om alla ljuds och alla bullers användbarhet i konstnärligt syfte. En öppen fråga blir dock hur många sådana steg i en framtid skall kunna tas.

Vi kommer i vårt liv att se allt från ständigt nya synpunkter. Vi lever i åldrar och ger och mottar i överensstämmelse med dem. Därför har också varje ålder sin klassiska bok, som i ett senare utvecklingsskede småningom tonar bort ur medvetandet medan en annan bok tonar fram. Vi rör oss ständigt mot nya utsiktspunkter och tappar andra. Synvinklarna på det vi ser växlar i enlighet med det. Utställningen i Moderna museet visade det i hög grad, påtagligast kanske just i fråga om skrotkonstruktionerna. De yngre såg inte allvaret i dem, de äldre såg det desto mer.

Men antingen man så skrattade åt dessa konstruktioner eller skakades eller greps av dem eller kanske skrattade och greps på en gång såsom av en pantomim av Chaplin eller Marcel Marceau, utgjorde de dock utställningens intressantaste sektor. Något av Andersens ande svävade över dem. Ty vad var H. C. annat än den första skrotkonstnären, som i rännstenstrummor, sophögar och övergivna vindsloft fann stoffet till flera av sina vackraste sagor.

DEN POETISKA VISIONEN OCH VERKLIGHETSBILDEN

Man har om många av Ibsens gestalter sagt att de inte hör hemma i verklighetens värld. Falk och Svanhild går frivilligt från varann samma afton deras hjärtan möttes; Brand vänder ryggen åt sin mors dödsläger och sänder barn och hustru i döden för att han inte vill överge sin församling; Solveig väntar på odågan Peer

hela sitt liv och förklarar, då han slutligen mer eller mindre moloken kommer tillbaka: ”livet har du gjort mig til en dejlig sang”. Frederik Schyberg kallar henne ”den umulige Solveig, et Postulat af en Kvinde, en Ønskedrøm uden Realitet”.

Sådana är de, en efter en hos Ibsen. Nora slänger igen dörren till sitt hem och lämnar sina barn i den mans vård, vars tarvliga karaktär hon just genomskådat; den åldrande Solness försöker, dårad av den unga Hilde, klättra lika högt som han själv bygger för att fästa kransen högst uppe på den svindlande tornspiran; Rubek och Irene vill ännu pröva det liv som oåterkalleligen gått dem förbi och stiger upp mot fjällets tinnar för att fira bröllop mitt i ljuset och den tindrande härligheten — en väg uppåt där de blir borta i snöskredets virvlar.

Verkliga i ordets vedertagna bemärkelse är dessa gestalter naturligtvis inte. Men *en* sak är att konstatera det, en annan sak att vända det i klander. Det senare aktualiserar en estetisk fråga av stor principiell vikt, den om den poetiska visionens förhållande till verkligheten överhuvud.

1

Det vore lätt att åberopa vad inom andra konstarter är tilllätet, t. ex. inom måleriet, där konstnären obetaget tar i bruk helt andra färger än naturens, eller inom lyriken, där naturen tilldelas roller som har ännu mindre med vad vi kallar verklighet att skaffa. Men naturligtvis skall man invända att det är skillnad mellan människoskildring och exempelvis lyrisk naturmålning. I viss mån är det så, men vi bör akta oss för att tro att skillnaden är principiell.

När Solveig kommer på skidor upp till storskogen där den fredlöse Peer irrar omkring, frågar han henne om hon vet att han är fågelfri, att vem som helst får fånga honom om han närmar sig bebodda bygder, men Solveig svarar bara:

På skier har jeg rendt; jeg har spurgt mig frem; de fritted, hvor jeg skulde; jeg svarte: jeg skal hjem.

Något direkt svar på Peers fråga ger Solveig inte. Det är annat hon talar om. Med hänvisningen till hur hon färdats yppar hon sin känslas övermått. Det är ett fint grepp av diktaren, men någon replik ur verkligheten är det inte, och det inte bara för att det är vers. Ingen flicka i världen skulle uttrycka sig så.

På samma vis är det när den 19-åriga Nina i Tjechovs ”Måsen” sticker en lapp i Trigorins hand, den omfjäsade författarens, som skulle visa sig lika ovärdig hennes kärlek som Peer Solveigs: ”Om du någon gång behöver mitt liv, så kom och tag det”. Bara dessa ord, och ett oförgängligt skimmer faller över hela pjäsen. Men på verklighetsplanet ligger orden inte, i varje fall inte till sin formulering. Nina har också lånat dem ur en novell av Trigorin, men i dem lever och andas hon.

Detta är bara några små detaljer, men just därför tänkvärda. De visar hur redan i ett diktverks minsta led skillnaden mellan dikt och verklighet yppar sig — jag bortser givetvis från den medvetet naturalistiskt inriktade dikten, där talspråkets repliker i deras omedelbarhet direkt efterliknas. Visserligen har det invänts att en förälskad flicka mycket väl i ett brev kunde bekänna sin kärlek med liknande ord som Nina. Det är riktigt, men det är lika riktigt att säga att hon i det ögonblicket redan står på tröskeln till dikt, till en fantasivärld, som det vore fåfängt att söka binda vid vad i verkligheten är möjligt. När Horatio i ”Hamlet” rycker till sig giftbägaren för att följa sin vän i döden, såsom vapendragaren i Krönikeboken följde Saul, hejdar Hamlet honom:

— — — Är du en man, så giv mig bägaren, tag hit den genast! O Gud, Horatio, vad skändat namn jag lämnar kvar, om du ej gåtan tyder. Om nånsin du mig burit i ditt hjärta, så fjärma dig från himlars fröjd en stund och andas tungt i denna jämmerdalen — förtälj min saga —

Med de orden går Hamlet ut ur dramat, och vackrare kunde det inte ha skett. Men så kan ingen döende människa uttrycka sig, varken i skrift eller tal.

Av många orsaker kan dikt och verklighet aldrig sammanfalla. Diktaren bygger sig en värld utanför vår egen, bl. a. genom att stilisera — genom att avlägsna det oväsentliga och framhäva det väsentliga. Bakom diktandet ligger en abstraktionsprocess, vars syfte är att ge framställningen slagkraft och samtidigt rymd och omfång. Motsättningar, paralleller, möjligheter i alla riktningar måste hållas öppna. Det kan endast ske genom att framställningen inte göres för snäv i sin realistiska utformning. Ett visst mått av overklighet krävs i dikten för att denna skall nå en vidare verklighet.

Men därmed är bara det allmännaste sagt.

Bakom ordmönstret i ett litterärt verk ligger ofta en vision som diktaren vill meddela. Undantag ges. Det finns diktare, som leker med orden eller låter orden leka med sig, som företar övningar i esprit, stundom också i demoni, och når aktningsvärda resultat även på denna väg, låt vara att det oftast sker i ett mindre format. Men de flesta diktare vägleds dock i sitt diktande av en vision. De skapar sina gestalter för att i dem förkroppsliga vissa erfarenheter. Dessa erfarenheter kan i dikten utmynna i något vi tycker oss känna igen ur livet, och vi utropar: det där tog prick! just sådan är människan! hur naturtroget, hur livslevande allt! Men så behöver det inte alltid vara. Diktaren behöver inte vara efterbildare i någon mening alls, han kan vara demiurg eller gud i sin skapade värld, med människor formade efter hans krav, efter vad han ville vore sant, inte gjorda av markens lera utan av hans drömmars materia. Att kräva natur eller verklighet av det som inte vill vara verklighet är absurt. Bara en eftersläpande naturalism kan kräva någonting sådant.

Jo, vi kan kräva en sak, och den är inte bara viktig, utan avgörande: vi kan kräva att de gestalter diktaren skapar skall visa sig tjänliga att förkroppsliga hans särskilda vision. Det kravet har Raymond Williams i anslutning till Eliot angett som enda hållbara bas för litterär kritik överhuvud i sin 1952 utgivna bok om det moderna dramat, ”Drama from Ibsen to Eliot”. Den litterära texten bör återspegla diktarens förhållande till hans poetiska vision — någon annan kongruens behöver han inte bekymra sig om och heller inte kritikern. Vad det för kritikern kommer an på är att undersöka, om diktaren har lyckats skapa objektiva motsvarigheter för det som rört sig i hans inre. Bildar de objektivationer i ord han gett, vad de så än må innefatta, idéer, stämningar, myter, situationer, händelser osv. — bildar de en adekvat formel för hans upplevelse? Och är denna formel så beskaffad att den i kraft av sina sinnliga element kan väcka till liv hos oss den åsyftade visionen? Det är frågor som dessa som avgör ett diktverks värde.

2

Men den poetiska visionen — vad är det för något?

Peter Rokseth, som med sin avhandling ”Den franske tragedie” blev mästaren för en falang litteraturhistoriker i Norge, vänder sig mot en naturalistisk litteratursyn; han talar om diktens djupare verklighet: dikten bär bud om en dold och mera värdefull verklighet än den som breder sig ut för vår vanliga blick. Ett diktverk skapas ut ur diktarens inre syn, ur hans djupare eller rättare sagt egentliga själsliv, som är till *under* det utåtvända liv han lever som byte för de yttre omständigheterna. De stunder då diktaren kommer i direkt beröring med denna djupare verklighet är kortvariga och intermitterande. Han lever och handlar ofta i bristande överensstämmelse med vad han i dessa ögonblick upplevat. Han är medborgare i två världar som vi alla, bara med den skillnaden att han ger oss synliga vittnesbörd om både det ena och det andra medborgarskapet.

Denna intermitterande kontakt med en djupare verklighet har intygats av otaliga diktare. Vi behöver bara erinra oss Ibsens ord i hans tal till Oslo studenter 1874 om hur ”Brand” blev till; han sade sig ha ”digtet paa

det, der kun glimtvis og i mine bedste Timer har rørt sig levende, som stort og skjønt i mig. Jeg har digtet paa det, der saa at sige har staaet høiere end mit daglige jeg, og jeg har digtet paa dette, for at fæstne det ligeoverfor og i mig selv." Också Runeberg har uttryckt sig på ett liknande sätt, både i sin polemik mot Stenbäck och i ett brev till Bernhard v. Beskow. Inom vårt inre liv har han sökt avgränsa en sfär eller, såsom han säger, en "väsentlighet", ett "djup", som är av helt annan art än det liv av söndring och begränsning och beräkning som är vår vanliga tillvaro. Ur denna "väsentlighet", detta "djup" härrör enligt honom den intuition som föder dikten, och inte bara den, utan också den säkra instinkt han besjungit hos sina gestalter, och som för dem snörrätt mot målet.

Emellertid skall vi avstå från ett uttryckssätt, som onödigtvis väcker metafysiska associationer. Vad det här rör sig om är någonting som virtuellt är förhanden hos diktaren, vad vi så vill kalla det, vissa emotionella dispositioner eller därmed förenade inre mönster eller gestalttankar eller grundstrukturer, som yppar sig som en riktningsbestämmande eller värdeförlänande realitet i hans inre. Vision är det ännu inte; det blir det först när denna allmänna och obestämda disposition inkarneras i någonting bestämt och konkret, någonting som är enskilt och universellt på en gång, öppnande perspektiv mot andra möjliga realisationer av samma förhållningssätt. Det är det symboliska hos visionen, och all äkta dikt är symbolisk, har ett vidare omfång än det direkt angivna.

Billeskov Jansen har i sin "Poetik" tagit i bruk uttrycket "inre hållning" för att karakterisera det vi här talat om; hållningen är motivets (visionens) växtplats eller klimat, säger han och förklarar dess tillblivelseprocess med att hållningens själskraft strömmar in i konkretionen och laddar den med själslig energi. Man kan uttrycka sig så, men bör inte försumma att påpeka att det som här realiseras är en specifik upplevelseform som ingalunda är bara för diktaren bekant. Litet var av oss är förtrogen med ett omedelbarare sätt att uppleva och erfara än det vi är vana vid i vårt vanliga sak- och begreppstänkande. Någonting som tidigare varit för oss bara en föreställning, ett begrepp eller kanske ett likgiltigt ting ute i vårt medvetandes periferi, kan plötsligt komma oss nära och förnimmas på ett helt annat sätt. Det behöver inte i sig självt vara någonting stort och betydelsefullt, men vad det så än är och varifrån det än härrör, antingen det blixtrar fram ur vårt inre eller tillföres oss som ett intryck utifrån, har det fått tyngd, glöd, färg — *psykologisk substantialitet* har jag brukat säga. Vi kan förmoda att denna effekt har samband med intryckets eller tankens relation till den virtuella sfär inom människan vi ovan sökt fixera. Av detta är den poetiska visionen ett särfall och ett särfall såtillvida som den får betydelse för diktaren både som incitament för hans skapande och som en effekt han med sina uttrycksmedel strävar att väcka hos läsaren. Någonting har ryckt in i diktarens centrum och kallar på hans formvilja.

Ofta rör sig diktaren utanför visionens kraftfält, även om han eljest är bunden vid den. Det märks på det litterära uttrycket. I varje fall hos Ibsen. I "Kejser og Galilæer" ligger stora partier öde och tomma: orden breder sig för vår blick som en grå och livlös havsyta. Men bäst det är börjar något röra sig i det dova och döda, det uppstår liksom en virvel, någonting drives i höjden, en stråle sprutar upp ur det orörliga och likgiltiga elementet. Orden har plötsligt fått liv, verbalt estetiskt liv. Ser man närmare efter, finner man under dessa ställen teman och problem, som i Ibsens tidigare och senare diktning visat sig ha en enastående fortvaro, i det han ständigt drivits att pröva nya ordmönster för dem. Där är dåd- och odådmotivet, skuld- och ångestmotivet, tron på kallet och tvivlet på kallet, och inte minst den märkliga paradox, som behärskar Ibsens hela författarskap, driften till det omöjliga, till det vidunderliga. "Er det møjen værd at ville det mulige?" är en central fråga i dramat, ty hela den förhäxade tanken om en syntes av hedendomens ljuva sinnlighetsrike och det rike, som grundlagts av försakelsens furste, är ett uttryck för denna oemotståndliga dragning till det omöjliga.

Men aldrig glöder orden i "Kejser og Galilæer" så som när Julianus sitter i katakombens fukt och kyla och grubblar över livets bittra motsättningar:

Nu skinner visst solen deroppe ... Himlen hvælver sig som et hav af tindrende lys. Det er kanske høj middag. Det er varmt; luften dirrer langs husvæggene; floden risler, halvt udtørret, over hvide flintestene. — Skønne liv; skønne verden!

Hettan i orden kommer från en situation *bakom* diktsituationen, ur någonting som förblir medan ordmönstren växlar från dikt till dikt, någonting som överlever varje objektivation och varje formel och summan av dem alla. Det är den livsförsakelse, som Ibsen för diktens skull dömde sig till redan i ungdomsdikten ”Bergmanden” och som med sitt *du måste* och sitt *du skall*, med sitt *avstå här* för att *leva där,* höll vid liv en evig spänning i hans liv och dikt, utmynnande till sist, efter många tillbud, i öppen revolt i ”Når vi døde vågner”.

Med sådant för ögonen förstår man Ibsens ofta gjorda påpekande att det han i diktväg åstadkommit haft sitt ursprung i en bestämd ”livssituation”. Och ändå är uttrycket för snävt, lokaliserar det hela alltför mycket till rum och tid, binder och förankrar det vid ett bestämt aktuellt läge, ty det märkliga är att också livssituationerna kunnat växla med livsvillkoren, medan grundmotiven förblivit. Det medger Ibsen själv på sätt och vis när han tillägger att det han diktat går tillbaka på någonting *genom*levat, om också inte alltid upplevat. Det genomlevda är här den inre disposition eller hållning varom det nyss varit tal, realiserad som fantasi, som livsvision, vi kan också säga som poetisk vision, ty hos diktarna sammanfaller ofta de båda. Och här närmar vi oss en tanke som ivrigt omhuldas av somliga företrädare för ”den nya kritiken”, nämligen den att den poetiska visionen i vissa fall har prioritet framför livssituationen, dvs. direkt kan framkalla denna — en tanke, som man funnit och hämtat stöd för i C. G. Jungs 1922 utgivna ”Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk”, men som redan skymtar hos Friedrich Gundolf i den paradoxala satsen att ”Goethe inte har diktat Friederike-sångerna, emedan han mötte Friederike, utan att han mötte Friederike, emedan Friederike-sångerna dallrade i honom”.

Det vore en lätt sak att hos andra diktare påvisa en liknande hårdnackad fortvaro i fråga om diktvisionerna; och även lätt att visa hur orden förlorar och vinner i liv i samma mån de avlägsnar sig från eller närmar sig dessa. Ofta är det en enda enkel grundtanke som låter en livgivande fläkt genomfara allt de skapat. Hos Dostojevskij befinner sig alla hans gestalter i ett tillstånd av våldsam rörelse, antingen mot upplösning eller mot ett nytt liv. Men åt vilket håll de än må driva och huru myllrande deras värld än må vara, så låter han dem framträda i ljuset av en enda dominerande tanke. Det är den livsinstinkt eller livsvision, som upplät sig för honom, när han stod inför arkebuseringsplutonen på Semjonovska torget i Petersburg och plötsligt fattade två saker: för det första att det förödande elementet i människans liv är hennes ständigt växande självhävdelse, som innebär att hon inte vill erkänna någonting högre än sig själv, och för det andra att lidandet är heligt, emedan endast det kan föra människan till Gud.

För denna livsinstinkt är furst Mysjkin i ”Idioten” det förnämsta språkröret hos Dostojevskij. Det är ett genialt drag av författaren att framställa denne Mysjkin så olik alla andra i romanen, så olik dem i sin godhet och ödmjukhet, i sitt trots mot alla nedbrytande fakta och sin trofasthet mot det han upplevat som sanning, att han för sin omgivning måste te sig som en idiot, en fåne, eller som Lizavjeta Prokofjevna fann, som ”en enfaldig tok, som inte känner världen och inte har sin plats i världen”. Och om läsaren i sin tur tycker att han är den som minst *lever* i boken, att han är abstrakt och blodlös, så är det helt i linje med detta. Ty furst Mysjkin har ingen eller på sin höjd bara en lös förbindelse med det liv *vi* lever, med vår av slitande hets, ödesdigra lidelser och förödande splittring uppfyllda verklighet. Han är det renaste uttrycket för Dostojevskijs poetiska vision och därför mer eller mindre ”overklig”.

Och ändå: så stor är Dostojevskijs konst, så mättad med ordens sinnliga makt och välde, att han på den avgörande och svåraste punkten kan triumfera också över den motsträvigaste läsare. Det är den scen där Mysjkins rival, Parfen Rogozijn, mördat den kvinna båda älskat, och Mysjkin, gripen av oändlig medkänsla

med en människa som kunnat begå ett sådant brott, sitter på golvet och låter sin skälvande hand glida över hans hår och kinder, liksom smekande och tröstande honom. Så vidunderligt mäktig är denna skildring, så suggestiv i det på en gång makabra och upphöjda, att alla invändningar faller platta till marken; varje tanke på vad som är ”möjligt” eller ”omöjligt”, ”verkligt” eller ”overkligt” har förvisats ur vårt medvetande. Det segrande genombrottet av Kristustanken hos Mysjkin har getts en gestaltning som besegrar också oss.

3

Men vi skall inte hålla för ögonen bara de stora döda, utan också vända oss till diktare i vår egen tid.

För att ta ett närliggande exempel: Pär Lagerkvist. Hans poetiska grundvision är lätt angiven. Man kan ta hans skådespel ”De vises sten” från 1947 och hastigt komma underfund med vad det hos honom djupast rör sig om. Dramat börjar en smula dröjande, det är inte fritt från longörer, men så sker omslaget — med det språng som judeynglingen Jacob företar mot stadsvakten Lucas Luderkrattas strupe. Författaren har fått kontakt med källorna — *sina* källor. Det går sav i replikerna, perspektivet vidgas långt ut över det förhandenvarande — hela människolivets misär och storhet finns där.

Om vi inte visste det förut, så skulle detta omslag tala om för oss vad som är den Lagerkvistska inspirationens egen bultande artär: spänningen mellan det blinda, råa, grymma livet, som snärjer och sänker, förvanskar och underkuvar, och människohjärtats värld, som i all sin sällsamma värnlöshet mot livet åter och åter sänder en brännande blixt in i det amorfa, tunga och mörka. Å ena sidan står Fursten, som skändat Catherine. Han accepterar det avklädda livet och finner däri ursäkten för sitt sätt att bete sig: ”Jag tycker inte mänskorna är så förfärligt värdefulla. Jag tycker de är någonting ganska likgiltigt och betydelselöst, så som jag ser på det hela ... Man kan gott nyttja dem, om man har lust. Bättre förtjänar de inte. Och deras liv blir på inget vis meningslösare för det.” Å andra sidan står Jacob, som ställd inför en förfärande illustration till Furstens ord, inför Nattgalten och hans plumpa kumpaner, bland vilka även stadsvakten går på rov, gör språnget mot denna verklighets hårda klippa för att själv krossas. Varför? Jo, för den kärleks skull, som i den älskades ögon inte var värd en vitten.

Det är Pär Lagerkvists djupaste övertygelse att en sådan blixt ur hjärtat, förgängelsemärkt och dock evig som blomningen är evig, har en förvandlande kraft. Albertus, filosofen vid sina deglar och sin ugn, som offrat dottern Catherine för sin vetenskaps skull, vaknar till insikt om sammanhanget och söker ta på sig skulden till stadsvaktens död. Också Catherine, som kastat Jacobs kärlek på sophögen, nås av förvandlingen. Slagget har blivit guld. De vises sten är funnen. Dramats stora scen är mötet mellan Catherine och den dödsdömde Jacob. Han har aldrig varit ensam, berättar han. Ty i sina drömmar har han alltid haft henne. ”Men du hade ingen”, tillägger han. ”Den som inte älskar har ingen.”

Detta är själva essensen av Pär Lagerkvists tro, varierad i bok efter bok alltsedan ”Hjärtats sånger” — gången förut i Angelicas brev i ”Dvärgen”: ”Jag visste inte alls om att det fanns något sådant [kärlek]. Men så snart jag såg Giovanni, förstod jag att kärleken är det enda som verkligen finns i världen, att allt annat är ingenting.”

Lagerkvist äger trofastheten. Hans diktarsyner är inga örter som skjuter upp vid vägen, fröjdar vårt öga och är borta när vi nästa gång passerar. Var gång vi går där igen möter han oss på nytt med samma tema. Hans diktning blommar som en perenn vid vägen, brinner där år efter år. Den vecklar ut nya blad och nya blomställningar, som han nämner vid växlande namn, och namnen förvirrar den som bara går efter orden och inte efter synerna, men roten är densamma. Alltid samma kärlekslära, samma frihets- och ljusdröm, samma trots mot skrumpna, förhärdade hjärtan, samma hat till barkade, känslolösa händer.

Det har sitt intresse att vid sidan av ”De vises sten” beröra ett annat samtida drama, Anouilhs ”Antigone”,

där det i många avseenden är fråga om ett liknande skeende. Anouilh och Lagerkvist hör i dessa dramer hemma under samma andliga luftstreck; deras kommenterande röster är stundom till förväxling lika varandra.

Anouilhs version av Antigone-temat är en tragedi utan gudar och arkader, utan togor, hakskägg och sandaler. För den kultur- och litteraturhistoriskt orienterade är kanske avsaknaden av allt detta en besvärande anakronism. Men om togorna, hakskäggen och sandalerna funnes, så löpte vi fara att bli avlänkade; vi skulle få andrum, kunna lossa på repen som slår sig om oss, kunna intala oss: så var det en gång, i längesen förflutna tider ... I Anouilhs drama är människorna klädda som vi för att vi inte skall *märka* kläderna; av samma anledning är många andra utanverk vår egen tids. Förtrogna med det yttre blir vi lättare upplåtna för det inre, för den tidlösa fällningen av eviga konflikter.

Egentligen har Anouilhs drama bara tre agerande: Kreon och Antigone och en tredje part, i förhållande till vilken deras olika reaktionssätt framträder — vi kunde kalla denna part ”livet”, men den har i pjäsen en reellare uppenbarelseform än så. Utanför Kreons portar larmar massan, ett väsenslöst och odifferentierat vidunder, bitskt och fegt, med växlande ödesdigra tycken, och vi förstår att den också skall stå där i morgon med samma uppspärrade munnar — för vem, för vad, för vilka härskare, för vilka idéer? Till och med får vi se vidundret uppträda innanför portarna i de tre vaktknektarnas skepnad, räddhågade, råa, med tarvliga bekymmer och nöjen. Kreon genomskådar människorna som Fursten hos Lagerkvist, men i motsats till denne är Kreon långt ifrån osympatisk. De egna förlåterna drar han undan, en efter en. Han erkänner att han håller tal som han själv inte tror på, anordnar ceremonier, vilkas meningslöshet han insett, slungar ut slagord, vilkas sanningshalt han vet är ingen, men han inskärper att han gör det för att han är *tvungen.* ”För att de kräk, som jag regerar över, skall begripa något måste Polyneikes’ lik stinka över staden en hel månad.” Kreon vet vad de behöver, skådespel, bröd och blod, och så mycket han än avskyr allt detta säger han *ja* till det för att hålla dem i spatsergången. Kreon är en människa som kompromissar med livet för att överhuvud få någon ordning på det. Han är i hög grad en människa vi känner igen.

Mot honom står Antigone, såsom Jacob mot fursten. Hon är spänd som en sträng, oefterrättlig, lågande — lågande som så många av hennes systrar hos Anouilh, från Eurydike till Jeanne d’Arc, om vilken Anouilh låter en av hennes domare säga: ”cette petite flamme à l’éclat insoutenable”. Alla Antigones argument smular Kreon sönder, brodern avslöjar han, dumheterna med tron på en obegravd människas rolöst irrande skugga sticker han hål på. Hon accepterar fakta men inte konsekvensen — att återvända till det liv, vars ansikte han hjälpt henne att genomskåda. ”Jag talar på för långt avstånd från er nu, från ett kungarike, där ni inte kan komma in med era fåror, er vishet och er mage.”

Så förs Antigone — ”lilla Antigone” — bort till sin hemska död. Med lätt hjärta, befriad — striden är över, valet har fallit. Som Jacob hos Lagerkvist skulle hon ha kunnat säga: ”Du ska inte tro att det är så svårt att bryta upp härifrån, det är det inte. Det är ingen stor uppoffring. Jag vill det gärna. Det är här det är svårt.” Och scenen tömmes hastigt, döden utlöser en serie kedjereaktioner. Endast knektarna är kvar, dunkande med korten mot marmortrappan och doftande vitlök, läder och surt rödvin. Livet går vidare.

Det ligger en bottenlös pessimism under Anouilhs drama: livet är inte värt att leva. Det enda riktiga är att gå ur vägen för livet. Antigone har lärt sig vad också Agamemnon hos Aischylos fick lära sig: ”Jag känner livet och dess spegelbilder”. Visserligen talar Anouilh såväl med Kreons som med Antigones tunga, men vi misstar oss inte hos vilken av de två hans sympatier ligger. Anouilhs drama kunde ha ett Lagerkvist-ord som motto: ”Jag vill inte livet. Jag vill seger över livet.” Det brinner hos dessa diktare en lust till det paradoxala, till det oerhörda, något som inte har med dialektik och klokhet att göra, med argument för och argument mot — en allt förtärande eld, som slår upp ur en mystisk upplevelse av någonting översvinneligt, om vilket vi, med anlitande av Lagerkvists sätt att uttrycka sig, kunde säga att det inte kan av livet hållas tillbaka, emedan

det självt inte är fött ur livet.

Man kan tycka att detta är minst sagt exalterat. Men på ett sådant känsloplan har flera av diktens största rört sig. Dante t. ex.:

O fantasi, som stundom rövar bort oss från yttervärlden så, att ej ens tusen basuners klang, som ljuder kring oss, märkes, vem ger dig liv, om intet sinne när dig? Jo himmelskt ljus, som alstras självmant, eller av viljemakt som sänder ned det till oss.

(Purg. XVII)

Vad är det som gör flertalet av Ibsens hjältar till medlemmar av en enda familj om inte detta: det som ett svindlande ögonblick lyst på själens firmament — som en möjlighet där, om också en omöjlighet i verkligheten —, det glömmes aldrig, det är en inre realitet verkligare än allt annat. Fascinerade därav slår de sig till döds mot verklighetens pansar, från Brand till Rubek, eller drives fram på vägar som de inte vet vart de bär, men som de går och måste gå, tills de hör jubel omkring sig och märker att de utfört ett stordåd, sömngångare som Kung Håkon, som drives fram av sin stora, skenbart omöjliga tanke: Norges enhet. Visserligen växlar patos med ironi hos Ibsen, men det är bara framsidan och baksidan av samma sak, ty ”då ironien är av stor stil, är den”, såsom Hjalmar Söderberg sagt i en recension av ett Ibsendrama i Ord och Bild 1895, ”spillrorna av ett patos, som störtat samman”. — Till och med Runeberg, som länge stått som måttans, jämviktens och den ljusa harmoniens diktare, en representant för ett diktarideal, på vilket man präglat de berömda orden ”edle Einfalt und stille Grösse”, känner detta lidelsefulla, paradoxala element, som med en plötslig ingivelses egg klyver itu allt vardagslivs töcken — om det så är mannen i ledet, generalen på sjukbädden eller kungasonen, som för rättens skull drives att gripa till vapen mot sin egen fader, eller kanske en flicka från ett skogstorp, som sörjer ynglingen som försvunnit ut i kriget.

Men ligger här inte trots allt en väldig skillnad? För att hålla oss till Antigone: hon väljer inte döden för en idés skull, en uppgifts skull — gudarna finns inte längre till för henne, rätten har fallit samman till intet, hon gör ingen någon tjänst genom att nödvändigtvis vilja dö. Hon företar det oerhördaste i det oerhördas rike: hon lämnar Haimon, som hon älskar, emedan hon förutser att han en gång för henne skall bli bara *herr* Haimon, liksom Julie lämnar Saint-Preux hos Rousseau och Svanhild lämnar Falk hos Ibsen. Men Julie gör offret mer eller mindre under konventionens tryck, medan Svanhild handlar fritt och oberoende — hon vill att sången skall leva hos diktaren Falk, därför måste de skiljas: hon vill bli hans musa! Men intet ändamål förknippes med Antigones offer. Hon är lika halsstarrig som lågande i sin rena negation av livet.

Det är givetvis den tyngsta anmärkning som kan riktas mot Anouilhs tolkning av Antigone. Och ändå — hade hon kunnat välja något annat? Skulle hon kanske ha följt Kreons råd, återvänt till sin kammare, lagt på hullet och satt som sitt mål att ge Haimon en duktig son?

Ja, så tycker den som hänger fast vid en annan verklighet än poesiens. Den poetiska visionen har en gång för alla en nära relation till döden — till det absolut definitiva, som inte vet av någon återvändo, av något fall från höjderna. Sedan är det en annan sak hur det motiveras i vart enskilt fall. I Anouilhs drama finns en psykologisk motivering, och det är den som på denna kritiska punkt låter oss uppleva samma förnimmelse av pulserande liv som diktaren själv uppfylldes av när det gamla temat om Polyneikes’ syster och Oidipus’ dotter tog honom fången. Efter allt vad Antigone upplevat var vägen tillbaka till livet stängd för henne. Känslolivet bedarrar inte lika lätt som våra föreställningar vissnar. Det översvinneliga levde kvar i henne som ett reaktionssätt ännu efter det alla ändamålsföreställningar förintats. Hennes ögon hade öppnats, och det fanns ingenting längre i livet som hade kunnat motsvara hennes känslas övermått — utom steget ut ur livet.

Det är stora och viktiga ting som behandlas hos Lagerkvist och Anouilh. Segern över livet betyder

visserligen något annat för Jacob än för Antigone. För Jacob betyder den inte att frivilligt gå ur vägen för livet, ty när livet går till angrepp går han till motangrepp, såsom Lagerkvists gestalter ofta brukar göra. Men gemensam för de båda författarna är den obarmhärtiga blicken in i människans väsen — man tycker sig formligen se hur deras ögon skärpts och vidgats medan världshändelsernas projektorer spelat över folk och individer. I Anouilhs drama ges en scen som på sätt och vis är den ohyggligaste av alla — den då knektarna, livets lika inbilskt hannliga som hundskt underdåniga redskap, griper Antigone och släpar henne in i Kreons hus. Jag vet mig aldrig ha sett en scen där värnlösheten hos den som utlämnas åt livet gestaltats med sådan kraft, och jag tror att den aldrig hade kunnat gestaltas så, om inte detta varit en daglig verklighet i författarens egen tid. I denna scen har miljoners öde komprimerats.[1]

Rokseth dröjer i sin avhandling om den franska tragedien vid vad Kant kallade ”den moraliska vördnaden” och som vi fattas av när vi ställs inför en människa som i alla situationer är i stånd att lyssna till vad hon medvetet finner riktigt och har kraft att sätta sitt uppsåt i verket. Det är till en sida en ”moralisk känsla”, men den har samtidigt den estetiska känslans karaktär — är omedelbar, oemotståndlig, upphöjd över varje beräkning och nyttosynpunkt. Vi kan finna handlingen oklok och farlig till sina konsekvenser, men den väcker likväl vördnad, när den är utsprungen ur personlighetens fria besinning och hela själsstyrka. Och här kommer det ”sublima” in, som Rokseth också berör. Sublim kallar Kant den människa som lyfter sin själsstyrka upp över dess sedvanliga mått och låter oss upptäcka i henne en förmåga till motstånd av andlig art, en förmåga som ger henne mod att mäta sig med naturens och livets skenbara övermakt.

Det är en sådan sublimitet, som både Antigone hos Anouilh, Jacob hos Lagerkvist och Brand hos Ibsen visar. Det ingår i det sublima alltid ett element av måttlöshet och outtömlighet, som vi inte förmår resonera över och som därför inger oss fruktan. Ty vad kan inte det sublima i denna mening förbindas med i denna sekteriska och vettlösa värld, där brottet till och med kan inspireras av en människas lust att lära känna om hon är i stånd att överskrida gränsen eller ej, om hon, såsom Raskolnikov sökte utröna, är bara en svag, darrande mask eller en människa som har *rättighet.* Också hos Antigone finns ett sådant skrämmande element, men den rysning vi erfar inför det övermäktiga hos henne vändes i häpenhet, vördnad och beundran.

Ibsen, Dostojevskij, Anouilh och Lagerkvist mäter avgrunderna i människan, men de mäter också topparna — sanningsmodet, viljestyrkan, renhetslidelsen. Människans hållfasthet prövas, det maximala ett hjärta kan tåla. Det är det som ger spännvidden åt deras dikt. Och den tragiska höjden. Det nedtryckande i själva undergången blir en lyftande storhet. Alla fyra vet vad som är förutsättningen för stor dikt, även om det litterära utförandet inte hos dem alla håller samma nivå.

När Gogol gav ut ”Döda själar” motiverade han med följande ord sitt uppsåt att dröja bara vid sådant som är hyckleri och svindel hos människorna:

Allt skall ha sin plats och sin tid. Och författaren kan inte ge sig till att ta en rättskaffens människa till hjälte i denna roman. Anledningen till detta är att det är hög tid att dessa rättskaffens människor får vila sig en smula. Ty var man än kommer är dessa människors namn på folks läppar. Dygdemönstren har förvandlats till ett slags åkarkampar och det finns inte en enda författare som inte skulle ha färdats efter dem och eggat dem med piskor eller första bästa tillhygge. Därför har de inte längre någonting kvar av sin dygd utan består av bara skinn och ben. Det är hyckleri att komma dragande med dygdemönster ty det finns i alla fall ingen som respekterar dem. Nej, det är hög tid att man spänner skurkarna mellan skaklarna och kör med dem ett slag. Vi går alltså till verket och spänner för en storskojare.

Det var lysande kvickt sagt och även riktigt — riktigt på sin tid. Sedan dess har man emellertid i diktningen varit blott alltför ivrig att spänna kanaljerna mellan skaklarna och gjort av dem i sin tur idel torra märrar. Man längtar efter en människoskildring med en allsidigare syftning och en djupare problematik. Det

undermänskliga och dekapiterade har vi småningom fått nog av. Det är bl. a. därför författare som Anouilh och Lagerkvist påkallar en särskild uppmärksamhet.

Jag hoppas att jag med detta klargjort några viktiga punkter i fråga om det spörsmål vi kommit in på: skillnaden mellan verkligheten, vår verklighet, och den poetiska visionen. Den poetiska visionen tillhör en inre verklighet, som inte kan bindas vid vad den yttre verkligheten företer och kräver. Falk och Svanhild, Brand och Solness, Solveig och Nora, Rubek och Irene, Mysjkin och Jacob, Antigone och Nina är uttryck för sina författares gränsöverskridande lidelse. Att önska dem annorlunda vore att skilja dem från de visioner som fött dem.

Naturligtvis har härmed inte frågans andra hälft berörts: hur långt kan avvikelsen från verkligheten drivas i själva ordmönstret utan att det hela blir okroppsligt och därmed förfelar sin verkan? Jag vet också att det skall finnas diktare, som inte godtar vad här sagts om det som glöder till i diktarens inre, hela denna lära om den psykologiska substantialiteten, som skiljer visionen från våra vanliga föreställningsbilder och som återstrålar i språkformens patos — det är en gång för alla så att det i diktens värld inte ges någonting för alla giltigt. Till och med måste jag räkna med att hela talet om den poetiska visionen för många skall te sig blott alltför uppskruvat och högspänt, och jag kan i flera fall gärna vara med om att med en svensk diktare bara tala om de ”avtryck i själens marker”, som diktaren går efter och vilkas riktning han följer. Men uttrycket *vision* förblir dock riktigt för de diktares vidkommande som här berörts och i stort sett också för den diktning som jag personligen ställer högst: den som låter oss vakna till insikt om vad vi gömmer inom oss och som fyller oss för ett ögonblick med den dåraktiga känslan av vad också vi förmådde om vi riktigt toge oss samman — en diktning, som stärker själva dådämnet, dådimpulsen hos människorna.

DRÖMMEN OM DEN RENA POESIEN

”Utan tvivel är själens enda och eviga mål det som icke existerar: det som var men icke längre är; — det som skall komma men ännu icke är; — det som är möjligt, det som är omöjligt — allt detta är själens sak, men aldrig, *aldrig* det som är!”

Valéry i ”Själen och dansen”

Ämnet för denna essä är kanske ägnat att förvåna. Har inte diskussionen kring den rena poesien redan för länge sen ebbat ut? Lösta frågor är ju avfärdade frågor, och frågan om det ”rena” är väl både löst och avfärdad? Några säger att en dikt är ren, så snart dess gestalt eller struktur är tjänlig att förkroppsliga diktarens känsla eller vision, andra åter att den är ren så snart den inte låter sig omskrivas utan förlust. I båda fallen understryker man att all äkta dikt är ren, dvs. all dikt som uppfyller kravet på identitet mellan form och innehåll. Varför då riva upp på nytt en gammal fråga?

Så mycket besynnerligare kan det te sig som diktarna av i dag skall visa särskild observans just visavi formens och innehållets enhet. Ingenting skall de aktge mera på än själs- och språkelementernas sammangående eller den poetiska visionens adekvata lekamliggörelse i ordmönstret. Som ett typiskt exempel på detta sammanfall av ”renhet” och ”modernitet” har Erik Lindegren anförts — Lindegren, som ur sin dikt utplånat allt vad abstrakt tanke, anekdot, berättelse, information heter, allt sådant som inte är kropp, inte är lekamen, för att i stället renodla ett specifikt poetiskt uttrycksmedel, bilden, som han gjort till den poetiska frasens grundelement, till dess enklaste beståndsdel — gjort till hieroglyf, som inkarnerar allt, både tanke och känsla.

Emellertid väljer vi inte alltid våra ämnen enbart av sakliga skäl. Rent personliga bevekelsegrunder spelar ofta en roll. Idéer och uppslag, som en gång fångat vår uppmärksamhet, drar oss tillbaka. I ”Poesiens mystik” handlar ett kapitel om den rena poesien. Det är tankegångarna från då som på nytt stigit upp över

min horisont efter att länge ha varit försvunna. Där uppfattades den rena poesien som en dröm, en poetisk dröm, som aldrig kan inkarneras i ordens lekamen och bli verklighet, men som inte dess mindre, just som hägring, som någonting bortom orden, utgjort ett märkligt incitament för poetiskt skapande. Skulle det nu vara definitivt förbi med den drömmen i den nya poesien?

1

Jag skall inte gå rakt på sak utan ta en omväg, en för övrigt mycket näraliggande omväg. För all konst är det en legitim strävan att söka renodla de för resp. konstarter specifika uttrycksmedlen, såsom Lindegren gör för poesiens vidkommande när han förtätar allt i bild. Vi känner det inte minst från måleriet. Den formalistiska estetiken är helt inställd på det. Den vill avskilja från det framställda allt associativt. Färger och linjer skall inte syfta på någonting utanför dem själva, de skall vara sitt eget ändamål, bara *vara.* På denna väg har måleriet passerat ett otal etapper, och det märkliga är att många poeter i sin motsvarande strävan att renodla de för poesien specifika uttrycksmedlen ofta tagit måleriet som föredöme.

När Rabbe Enckell i den finländska modernisttidskriften Quosego 1928 efterlyste vad han direkt namngav som ren poesi, hänvisade han till det moderna måleriet som förebild, liksom Pär Lagerkvist femton år tidigare hade gjort i ”Ordkonst och bildkonst”. Motivet fick inte längre dominera, motivet bör vara av ringa vikt, stanna i bakgrunden av medvetandet, underordnas rytmen, formen, färgen. Själv gav Enckell anvisning om hur han menade det i en lång serie små stilleben med utsökt linjeföring — fjäderlätta poem, påminnande om japanska femradingar, såsom denna:

En fågel virkar fina melodier i vit luft. Det glimmar blankt och en blå tråd hänger stum i luften —

Det är en ordkonstens Paul Klee, som här har ordet, en phonokromatiker i det subtila, liksom Diktonius vid samma tid var en phonokromatiker i en mera rivande stil, såsom i dikten ”Orkester”, där han dock till sist blandar hårdhet och mjukhet, vildhet och mildhet samman på ett sätt, som förebådar en ny fas i hans lyrik:

På violinernas silver strör solocellon sin gredelina sammet. Snart sprutar trumpeten kopparrött. Mot denna fond tecknar flöjterna färglösa linjer ur ett lyckligt liv.

Edith Södergran å sin sida stryker nya färger över tingen, målar om dem med idel emotionella, stämningskarakteriserande färger, skapar åt sig en egen planet, såsom symbolisterna bland målarna hade gjort, Gauguin, van Gogh, Munch och andra. Hon löser form- och färgproblemet på samma sätt som de, inte längre utifrån, från den objektiva verkligheten, utan inifrån, från subjektets eget liv. Samtidigt förenklar och intensifierar hon sina synbilder, eftersträvar högsta färg- och formpregnans, i slående, om också för henne själv knappast medveten överensstämmelse med det moderna måleriet:

Floderna löpa under broarna, blommorna lysa vid vägarna, skogarna böja sig susande till marken. För mig är intet mera högt eller lågt, svart eller vitt, sen jag sett en vitklädd kvinna i min älskades arm.

(Svart eller vitt)

Naturelementen har blivit psykologiska realiteter, pjäser i ett drama, i vårt och allt levandes drama. Precis som hos Munch. Floderna, broarna, de böjda skogarna, de lysande blommorna finns hos honom — rörelse, intensiv rytm — och en *vit* kvinna, kanske inte alltid i en älskares armar, men dock i landskapet, och i förgrunden ett grönt, gult ansikte, förtärt och förstört — stora, elementära lidelser! Och båda kan var lika enkla och väsentliga — detaljhatare av princip, ty ingenting får avlänka ögat vid dess anlopp mot helheten:

Tomheten vilar. Vattnet är tyst. Den gamla granen står vaken och tänker på det vita molnet, han i drömmen kysst.

(Nordisk vår)

Men också Björling kom att i sin lyrik uppvisa paralleller med det moderna måleriet, och det i ännu mera avancerad form. Walter Dickson har jämfört en Björling-dikt med Runebergs ”Den enda stunden”. Rent strukturellt saknar jämförelsen långtifrån intresse. Runebergs dikt är alltför välkänd för att behöva anföras. Björlings lyder så här:

Minns jag dig stillare ordlös och ögat talade klart, ansiktet, marmorhuggnads- bleka, hör jag dig bortomljusstilla, minns jag —

(ur ”Luft är och ljus”)

Jag tror att man med Dickson kan säga att den effekt Runeberg vinner med ordens klara mejselslag, med dessa ”allena var jag / han kom allena / förbi min bana / hans bana ledde” etc., söker Björling vinna genom att förflyktiga ordens pregnans till förmån för ljuset och stämningen kring mötet med en människa. Saken kunde ytterligare förtydligas genom påpekandet att det då inom poesien rör sig om samma kontrast som den inom måleriet mellan en tidigare konturfast, tredimensionell återgivning av verkligheten och en senare föremålsupplösande konst, där de inre rörelserna fångas i fria kurvor och ett subjektivt färgsvall som anger en nästan dematerialiserad sensibilitet.

Och ändå har Björlings nedbrytning av sinnesverkligheten i allmänhet en annan karaktär än den inom bildkonsten. Björling uppfattar livet och tillvaron som oändlig rörelse, som något obegränsat, oavslutat. Åt denna oändlighetsdimension vill han ge uttryck i sin diktning, vilket mångsidigt belyses i Bengt Holmqvists analys av Björlings stil och filosofi i ”Modern finlandssvensk litteratur”. Därför slopar han de slutna, fullbordade satserna och de många uttalade orden, som bara spärrar perspektivet mot obegränsningen. Därmed är också skillnaden från strävandena i bildkonsten angiven. I det radikala måleriet är linjerna och färgerna sitt eget innehåll. Hos Björling däremot syftar allt mot någonting annat, växer ut över det direkt sagda, mot ”ej begränsade sammanhang”. Visserligen växer all poesi ut över det direkt sagda — om man undantar den speciella, föga efterföljansvärda art av ”ren poesi”, där försök gjorts att reducera ordmönstret till ett rent klang- och ljudmönster. Men i Björlings poesi sker syftningen utöver det verbalt angivna på ett sätt, som för oss i omedelbar närhet av det här upptagna temat.

2

Nyckelordet i Björlings diktmetod är *eliminera.* Han företar en oförfärad nedbantning av orden. Det är en ordsvältens eller ordskärvornas poesi Björling odlar. Han arbetar med sats- och ordstumpar, vilkas syfte är att inte utsäga någonting bestämt, utan endast öppna perspektivet mot ett outtalat. Inte minst småorden, dem vi vanligtvis knappast observerar, ord som ”det” och ”att” och ”men” och ”när”, göres till poetiskt bärande ord:

Det är så långt långt det och att en strand och frid är ett tyst är det är tyst och frid är och att i en stillhet, och luft och ljus, och fågel genom rymden.

(ur ”O finns en dag”)

Dessa predikatslösa ”att” syftar framåt mot ett outtalat innehåll, som delvis antyds, men till största delen lämnas öppet och vari läsaren kan inlägga just det som ligger honom nära. Björling förfar lika med ordet ”men”, ofta utan några som helst bestämningar. Också detta ”men” är i sin ensamhet dräktigt av ett perspektiv, ett omvänt perspektiv, ett bakåtperspektiv. Titeln på en av Björlings diktsamlingar lyder: *Men blåser violer på havet.* Vad betyder nu detta ”men”? Det betyder att någonting ligger före, kanske något ångestfullt, kanske en svår personlig sorg, kanske att livet är för jävligt. Men ändå *blåser violer på havet!*

Det är i varje fall en näraliggande tolkning; fullt entydigt är sällan något hos Björling. Ett liknande ”men” möter ofta som inledande ord hos 40-talisterna. ”Men det finns dagar ...”, ”Men när morgonen gryr ...”, ”Dock nu i dag ...”, osv. — Lindegren står för exemplen. Dikternas egentliga startpunkt ligger under synranden. Det enda som höjer sig över den är dessa inledande ”men” eller ”dock”, likt isolerade klipptaggar ur havet. Det som gått förut, taggarnas undervattenskroppar så att säga, inlemmas på detta sätt, ehuru knappt antytt, i ett senare artikulerat sammanhang.

Också andra Björlingska ”öppenheter” har i någon mån infiltrerat modern svenskspråkig lyrik (exempel hos Diktonius, Ekelöf, Lindegren, Enckell och en del yngre lyriker), men i regel har vederbörande tagit i bruk ”öppenheterna” efter att först ha gett dem en bestämdare inriktning i texten än fallet brukar vara hos Björling. I ”Absentia animi” låter Gunnar Ekelöf konjunktionen ”när” till en början uppträda i ett mer eller mindre uttalat sammanhang:

Om hösten Om hösten när man tar avsked Om hösten när alla grindar står öppna mot meningslösa hagar där overkliga svampar ruttnar *etc.*

men senare stympar han radikalt sammanhanget då konjunktionen upprepas:

Om hösten när Om hösten när alla grindar då händer det *etc.*

Detta fristående ”när” eller detta fristående ”när alla grindar” förutsätter att det som tidigare blivit sagt finns kvar i medvetandet och kan med ett lätt anslag föras över i det nya sammanhanget för att där klinga med, om än outtalat. Björling däremot använder sina konjunktioner och småord, t. ex. ordet ”det”, ofta absolut fristående, som utskjutningskatapulter i största allmänhet för en obestämd allrörelseupplevelse. Han opererar medvetet med textlakuner, ett slags miniatyrmotsvarigheter till den ”blanka sida”, som enligt Mallarmé är den ”rena poesiens” enda rena uppenbarelseform.

Därmed har han emellertid i många fall kommit att förarma i stället för att berika sin poesi. Hans nedbrytning av det konkreta har låtit känslomodaliteterna bli vaga och blacka. Förtunningen av verkligheten träffar också känslovärdena — det är en sanning med relevans också för måleriet, när de levande eller föremålsliga formerna skärs ner till ett minimum eller helt avlägsnas. Det ”rena” kan, om man så vill, sägas vara allt som dikten har utanför det i och för sig begränsade och begränsande ordet, men då bör vi minnas den italienske filosofen Gentiles ord: ren konst ”besjälar konstens lekamen, men man ser den icke. Det man ser är bara besjälad lekamen.” Björling söker vidden, amosfären, rymden kring sin dikt, eller, för att låna Carl-Emil Englunds uttryckssätt i en programförklaring, ”denna odefinierbara slöja av det osagt sagda, av detta som ligger hinsides och bortanför de prosaiska bokstavsanhopningarna”, men Björling bjuder som underlag härför ofta en undernärd ordlekamen — lika undernärd som ordlekamen är övernärd hos Lindegren med hans bildflätor.

När Björling vinnlägger sig om påtagligheter vid sidan av sina aspirationer på rymd och vidd (såsom ofta i sin naturlyrik) når han däremot aktningsvärda poetiska resultat:

Det var en höstens dag den ljusa morgon och vi i morgonlanden vi gick i solarna in in i varandets händer det var en höstens dag den ljusa morgon och vi i morgonlanden

det var en höst och morgon

(ur ”Där jag vet att du”)

Här har konstnärskapets tvenne drifter sammanstrålat, driften till abstraktion och driften till konkretion. Kärlekslyckan har skildrats utan någonting som binder den till en bestämd och begränsande situation.

Abstraktionen har drivits jämnt och nätt så långt att dikten fått något av musikens ”indifferens”, dvs. något av den obestämdhet som alltid utmärker den musikaliska frasen och som vi förnimmer som en välgärning. Novalis talade ur hjärtat på otaliga poeter som bemödat sig om den rena poesien, när han i ett av sina fragment sade: ”Stämningar, obestämda förnimmelser, icke bestämda förnimmelser och känslor gör oss lyckliga. Man befinner sig väl, när man inte iakttar någon särskild böjelse, ingen bestämd tanke- eller förnimmelseräcka.”

3

Jag har uppehållit mig så länge vid Björling; dels för att om honom kan sägas att äldst är yngst, ty sin position som obestridd ”estetisk vänsterytter” i svensk dikt har han bevarat under alla de år som gått sedan han debuterade 1922; dels för att hela hans diktning står i tecknet av en aldrig vikande känsla av avstånd mellan vad han innerst vill få sagt och vad han säger: ”Mitt språk är ej i orden”, förklarar han och tillägger: ”Vart ord visar fel”. Vad hans poesi vill ge är ”en ton av ord ej sagda, en ton i allt det sagda och är inunder ord och satsen”.

Nu är det en gammal föreställning bland poeterna att deras intuition skall innehålla mer än deras verk eller som det populärt blivit sagt: att skönast är den sång som aldrig ljöd. Någonting skall ha föresvävat dem, som deras poetiska fångstmedel inte förmått fasthålla.

Påståendet bestrides av det överväldigande flertalet estetiker och poetikförfattare. En diktare är inte av större djup än vad hans dikt ådagalägger. Vad han far efter, när han talar om det han inte lyckats uttrycka, har samma skentillvaro som irrblossen eller lyktmännen i natten, vilka tyckas lysa så starkt emedan allt är mörker omkring dem. Ja, man har gått ännu längre. Bortom rytm, ord, bild skall det överhuvud inte finnas något som ”föresvävat” poeten, det må nu sedan kallas ett ”inre” i motsats till ett ”yttre”, eller ”intuition” i motsats till ”uttryck” eller ”poetisk idé” eller ”tanke” eller vad annat som helst — ett påstående som på det religiösa planet erinrar om Luthers försäkran att utan ord är känslan innehållslös. Croce säger rent ut att det hör enfalden till att tro på preexistensen av ett sådant namnrikt ingenting. För att vara sagt av en italienare är det i djärvaste laget, ty därmed får också Dante sälla sig till de enfaldigas skara. I ”Paradisos” första sång försäkrar han nämligen att

— — — ofta formen hos verket icke når en konstnärs mening, då ej materien vill lyss till denna.

Nu ligger det emellertid ringa vikt vid huru denna tvistefråga löses. Ur psykologisk synpunkt kvittar det om det av poeterna förnumna avståndet mellan viskningarna ur den mänskliga innerlighetens djup och det de förmår uttrycka är inbillat eller inte, sken eller verklighet. Det avgörande är att de *tycker* att ett sådant avstånd föreligger. Också det inbillade är en psykologisk realitet och har sina konsekvenser.

En sådan konsekvens kunde tänkas vara att poeten toge den bristande motsvarigheten mellan ingivelse och ord så allvarligt att han helt enkelt vrakade ordens poesi. ”Om jag vore stum / skulle jag säga mera”, försäkrar Diktonius och fortsätter: ”När mitt oskrivna / står klart för dina ögon / förstår du mig”. Men ännu torde ingen fällt stoppbom för sitt umgänge med orden av sådana skäl. Mallarmés redan omtalade vink om den blanka sidan som den absolut rena poesien har ingen följt, allra minst han själv. Däremot ligger en annan konsekvens nära och en sådan av mera positiv art.

4

I kapitlet om den rena poesien i ”Poesiens mystik” uppehöll jag mig vid en ur poetisk synpunkt högst fruktbar inkonsekvens som den spanske mystikern Juan de la Cruz gjorde sig skyldig till. Det kan vara skäl att i all korthet erinra härom.

Sin fromhet riktade Juan mot det osynliga, det outsägliga, som enda föremål. Allt konkret som ställde sig mellan honom och gudsupplevelsen ville han riva undan, all bild kort sagt. Till och med det gudomligas inkarnation i Kristi lekamen ville han komma förbi. Men det förmådde han göra bara i extasens ögonblick. När upplevelsen av det gudomliga övergav honom, grep han till språkets sinnliga medel för att tolka vad han erfarit. Och han gjorde det i en lyrik, som hör till det yppersta som någonsin skrivits i fråga om religiös poesi. Han berättar hur ”själen”, övergiven av sin älskare, ilar ut ur sin boning och följer den flyende gudens fjät ute i naturen. Av hans närvaro kort förut bär allt ännu ett skimmer, ty han har skyndat genom markerna, ”lyckliggörande dem tusenfalt”. Blott genom att blicka på dem gjorde han dem sköna! I allting döljer sig en antydan om honom, och själen märker det och vill dö av längtan:

O, kristallrena källa, låt i dina silvrade vågor de ögon uppenbaras, som nyss sågo in i mitt hjärta!

Så talar hon, själen, till allt, medan hon genomströvar skogar och överskrider gränser. Det är en rörelse, vari hela naturen dras in som i en virvel, dess bilder blänker, dess former lyser — det är en konkretion i språket, som inte kunde vara större.

Paradoxen är fullständig: han som ville utsläta allt vad form och gestalt vill säga, allt som bär bud om den värld vi lever i, han, Juan, har skapat en poesi, som frigjort språkets finaste och innersta krafter, hela dess sinnliga makt och välde. Och jag frågade: tror någon att detta varit möjligt, om han inte så brännande känt avståndet till det ”outsägliga” han upplevat? Det är minnet därav som irradierar i detta bildspråk, som inte står Salomos Höga visa efter. Sina uttrycksmedel pressade Juan till det yttersta för att komma det onåbara så nära som möjligt.

Att något liknande också gäller för den profane poeten i den mån han behärskas av intrycket av ett aldrig övervunnet avstånd mellan uttryck och upplevelse — det var vad jag sökte visa. Inbillad eller verklig är motsatsen mellan det som rör sig inom poeten och det han förmår uttrycka en mäktig sporre till stegrad poetisk gestaltning. En kostbarare stimulans ges inte än tvånget att söka ge gestalt åt det gestaltlösa, åt det som just i sin obestämdhet ter sig så innebördsmättat. Det finns dikter, där man bokstavligen tycker sig kunna avläsa hur poeten med sin aldrig till ro komna gestaltningsdrift söker avtvinga språket dess yttersta resurser. Jag nämnde som exempel Shelleys ”Hymn till den själiska skönheten”. Ingen bild förmår uttömma vad poeten känner, intet uttryck häva otillfredsställelsens styng i hans bröst — i ett rastlöst hastande framåt anslår och lämnar Shelley bilderna, en efter en, precis som ”själen” hos Juan de la Cruz ilar genom naturen och anropar alla mötande ting att yppa den blick hennes älskare gett dem.

Men det var som sagt ett exempel taget ur den gamla poesien. Hur är det nu i den nya och nyaste poesien?

Vi såg vilken roll hägringen av någonting bortom orden spelar för Björling. Vad det närmast ledde till var ordsvält. I stor utsträckning arbetar han med obestämda antydningar och undviker medvetet att i ord närmare precisera vad han syftar på, emedan vidden kring och rymden över det som föresvävar honom genom ett sådant verbalt bestämmande ginge förlorad. Så långt kan han gå i sitt försök att i ett minimum av ord dra in ett maximum av liv, att han till slut fullständigt apterar mystikernas tungomål, så metafysiskt oinfekterad han än är. Han stammar som Juan de la Cruz på oändlighetsrelationerna:

Det är allting här allt allt är här allting är nu här är ingenting och här är — allt.

(ur ”Du går de ord”)

Men så händer det att han plötsligt kastar om och ger sin poesi en helt annan inriktning. Inknappningen på orden är nämligen bara en av de utvägar (om också den mest anlitade) som han prövar för att med de i och för sig ”missvisande” orden komma det osägbara så nära som möjligt. Ordsvälten viker för ett häftigt ordtillopp. Upplevelsen av det namnlösa och osägbara brister ut i en framvirvlande bildsvit:

Det ordlösa ord det skall tala ur alla — de stilla gick hädan — det talar ur glömska det ekar under hus och där ingen gravplats ligger det skymtar i gatornas trängsel det ekar i skogen, rasslar i stormens dån det glider på havets spegel, det sjunger på himmelens stjärna det ordlösa ord det kysser din smärtas stund.

(ur ”Luft är och ljus”)

I modernistisk omklädnad är det en motsvarighet till Juans och Shelleys försök att uttrycka det outsägliga i bild. Också här ett uppbåd av konkreta antydningar, också här en följd av ting och bilder, också här ett svep genom rymd och marker — allt för att ge det ordlösa ordet röst. Det enda som skiljer är en ny bildkrets: städernas hus och gator.

Det vore lätt att uppleta huru många motsvarigheter som helst till detta hos både äldre och yngre modernister och både utanför och inom svensk dikt: från Eliots ”Burnt Norton”, där han med typiska mystiska antiteser söker inringa det outsägliga samtidigt som han företar ett bildsvep som i fråga om omfattning inte står någon av de här anförda bildräckorna efter — till Staffan Larsson, som visserligen i en kommentar till sin diktsamling ”Grind i fåglar” finner den rena poesien vara ”omöjlig och oåtkomlig”, kanske också ”farlig och förfärlig att syfta till”, men ändå säger sig ha strävat efter den, emedan de fasta begreppen på den vägen dissocieras och sönderspränges, vilket närmare uttytt betyder att allmänbegreppen, de innehållsfattiga men omfattande, undanröjes till förmån för konkretion och bildanammelse.

Också när orden tillgripes bara för att visa deras maktlöshet kan vi lägga märke till hur det ”outsägliga” verkar verbalt inspirerande.

Harald Forss har en dikt ”ser du jag går”, som kunde ha kommit till under intryck av de dikter Juan de la Cruz skrivit om ”själen” och hennes upplevelse av det gudomliga. Dikten vore i så fall en replik från den flyende gudens sida till ”själen” som hos Juan ilar efter honom, sökande hans fjät ute i markerna:

ser du jag går — och det säges ovisst som alltid vänta ej varsel från mig som svinner i morgonens dagg

flylätta fjät skall vindarnas andning utsudda — intet förmärks oupphinnelig ilar jag fram

le du likväl som skådar hur eos uppstigit rodnande bräm har givits molnen i öst

och på hans panna din flyktande väns skänkes tröst

(ur ”Adanoi”)

Den flyende guden hos Forss (om det nu är fråga om en sådan) lämnar inga spår efter sig som hos Juan. Och ändå: vem kan läsa denna dikt utan att erfara skönheten av de spår det ”spårlösa” i stället sätter i diktarens fantasi. Bilder lätta som luftspeglingar inges honom för att uttrycka det som ständigt flyr undan, det som aldrig kan nås.

Om ordens otillräcklighet handlar en dikt av Werner Aspenström, ”Svindlande landskap”. Alla uttryck för vad han innerst bär på underkänner han, men ändå visar dikten så övertygande som möjligt hur det outsägliga kan inspirera, just genom att tända en lång räcka bilder för ordens vanmakt:

Hur skall de levande tala till de levande? Vilka ord kan jag rikta till dig som jag älskar annat än tystnaden eller de många frågornas slintande knivar medan det som skulle sägas ligger outtalat kvar på stranden som en snäcka? Alltmera sällan översköljd av havets vågor men sandens vågor bär oss in mot öknen. Vad är det som bör sägas? I vilken färg kan det skildras? I ingen färg. Med inga jämförelser. Eftersom det bofasta aldrig kan spegla det overkliga.

Även vinden vore hjälplös utan vågor eller träd eller åtminstone en fågel som kastas mot molnen. Därmed är

vinden räddad. Finns det någon här som säljer vågor eller träd? Vilken underlig tystnad. Ingen anmäler sig fastän dagarna går. Och du min älskade med mörka ögon i vilken grotta kan jag föra dig in här i det svindlande landskapet hur skall de levande tala till de levande?

Diktaren säger att också vinden vore hjälplös utan vågor eller träd. Vad menar han med det? Jo, ingen skulle veta något om vinden om inte något funnes som fångar upp den. Ingen skulle heller veta något om ljuset om inte den brytande luften funnes och i luften de brytande stoftkornen och på jorden tingen och föremålen. Det outsägliga behöver något att uppenbaras vid. Därför ropar han: finns här någon som säljer vågor eller träd? Men allt är stumt omkring honom. De rätta brytande orden finns inte. De enda ord som finns är idel slintande knivar, idel vågor av ökensand, idel slutna snäckor. Det är innebörden i denna underligt suggestiva dikt om ordens oförmåga att bära fram till den älskade det som hjärtat gömmer.

5

Det som hjärtat gömmer. Det är vad poesien i alla tider brottats med att få sagt. Man har rykt ihop med orden för att avvinna dem nya klanger. Man har rasat mot dem när de visat sig motsträviga, tuggat sönder dem, krossat ”bokstävlarna” mellan tänderna, såsom Ekelöf i ett stycke ”denaturerad prosa” i ”Sent på jorden” säger sig ha gjort. Sen har man lugnat sig igen, börjat på nytt, övat sig i tålamod under bemödandena att ”slå nytt liv ur orden” (Björling). Ekelöf, som i sitt outtröttliga experimenterande är en ordkonstens Picasso i Norden, har berättat hur han vid ingången till 30- talet satt och drillade med orden för att avtvinga dem nya valörer — han fick faktiskt lära sig skriva som ett barn, lära sig sätta ihop orden på ett nytt sätt för att upptäcka sådant som inte finns bara *i* orden och *i* raderna utan *mellan* orden och *mellan* raderna. Det han for efter var inte den sida hos orden, som refererar till den objektiva verkligheten, till ordens betydelse, utan den sida som avser den känslomässiga färgningen hos orden, det som semantikerna betecknar med termen *connotation*. Det var ordens hemliga affiniteter och tycken, deras sentimentala spänningar, han sökte komma underfund med. Han prövade dadan och nonsensversen, också det man senare kallat lettrism, dvs. ordsprängningar för att frigöra stavelserna, språkets egentliga lyriska element. Han sökte skapa en poesi, där ljuden fick färg och färgerna ljud och där den för tanken fattbara meningen åsidosattes för vad han kallade ”musikalisk sensation”, varmed han dock inte menade något som står i tjänande ställning till musiken utan utgör en parallellföreteelse till denna. Endast så skall poesien ha möjlighet att uttrycka vad vi djupast känner, hjärtats omedelbara rörelser.

Vad Ekelöf eftersträvade var kort sagt att åt poesien avdela en absolut specifik funktion, motsvarande den som avdelats åt måleriet i och med den abstrakta konsten. Att han snart lärde sig inse att denna dröm om ren poesi i likhet med romantikernas och symbolisternas dröm var orealiserbar dömde likväl inte till fruktlöshet hans övningar i ordbindningarnas och ordkongruensernas konst. Envar som känner det minsta till Ekelöfs poesi vet i hur hög grad just ordljudsförhäxningarna bidrar till att ge hans dikter poetisk genomslagskraft, samtidigt som han ur dem, ur ordlekar, ordramsor, ordtvinningar, ofta hämtar sina ingivelser, låter dem ge honom hans tankar — ett förfaringssätt besläktat med det som Valéry beskrivit i dikter som ”Aurore” och ”Les pas”.

Ekelöf har förklarat att dikten för honom är mystik och är det därför att den hör ihop med ”den djupa livsupplevelsen”. Det är en mystik utan referens till någon särskild trosföreställning, vad han avser är helt och hållet ett immanent psykologiskt faktum — ett djupt, intensivt förnimmande av ”det evigt undanglidande, skiftande, återkommande i allt som har med ... liv att göra”. Man behöver inte vända på dessa ord många gånger för att ur dem, som ur ett nystan, veckla ut de trådar som går genom Ekelöfs hela diktning. Vi förstår hans frenetiska strävan att ge stofflighet, substantialitet åt orden, att förvandla dem från begreppsord till köttord, från läppord till hjärtord, just det som ordbindningarna och ordljudsförhäxningarna avser — hur kunde eljest livsupplevelsens djup återspeglas! Vi förstår också hans om musiken påminnande

”poetiska linjeföring” — endast genom modulationer, tematiska genomföringar, icke-identiska upprepningar kan känslan av det oavbrutet undanglidande, växlande, tillbakavändande återges. Och slutligen förstår vi, vilket i det här sammanhanget är det viktigaste, att känslan av någonting ”outsägligt” eller, som det oftast heter hos Ekelöf, av någonting ”osägbart” aldrig kan släppa honom, eftersom orden aldrig helt kan återge ”den djupa livsförnimmelsen”, eller definitivt fixera det som i sig självt ”inte är konstant annat än som liv”, som rörelse.

Men ännu en sak har fått Ekelöf att associera till mystiken. I allt han upplever tycker han sig märka ett gäckande element, som skymtar förbi och försvinner, som snuddar vid honom och ilar bort, som bär en ”mening” och tar den med sig när det flyr. På alla sidor känner han sig omvärvd av detta. Redan i sin första diktsamling har han en dikt som heter ”osynlig närvaro” och ordet återkommer senare många gånger. Han tycker sig förnimma hur ”samtal föras i det fördolda”, hur ”stumma blickar bytas”, hur ”viskningar smyger”, han känner närvaron av något som ligger ”högt över ordens armod”, bortom tankar och begrepp, utan ort, utan namn, utan art. I en tidig dikt i samlingen ”Dedikation” dansar ett flyktigt, namnlöst väsen ”genom okända nejder”:

Hon ger dig blickar med trollsländorna, hon ger dig kyssar med röda bär, hon smeker dig med sina späda grenar.

I tusen förklädnader gömmer hon sig men hinner alltid undan, han snuddar vid alla hennes förklädnader, vid allt där hon varit, bilderna jagar varann som hos Juan och Shelley och Björling och dikten slutar på ett sätt som rent av kunde få oss att tro att Ekelöf känt till Juans skildring av hur ”själen” ilar efter den flyende guden:

Spåren av hennes bevingade hälar syns ännu där på morgonstigen och där i den mjuka jorden vid bäckens klingande silverfot ...

Hela Ekelöfs poesi kan ses som ett försök att komma det osägbara nära, såsom Carl Fehrman redan tidigt framhållit i sin essä ”Gunnar Ekelöf och traditionen”. I detta syfte har Ekelöf uppbådat sin ordmagi, sin musikaliska romantik, sin surrealistiska experimentlust, och till sist, i dikter som ”Gymnosofisten” och ”Absentia animi”, också i ”Samothrake”, sin tankelyrik där det osägbara drivit honom till en fantastisk dialektik med klippande paradoxer och antiteser. Vad han söker skall finnas där han fanns och ha funnits där han finns; det märks just när det inte märks, det finns ingenstädes och ändå allestädes. Mystikernas urgamla försök att med antiteser och negationer inringa det ofattbara går igen hos Ekelöf som lyriskt stilmedel. Också deras stammande på obegripliga ord, likt besvärjelseformler eller trollramsor, återfinnes hos honom såsom artikulationens yttersta vanmaktsförklaring:

O non sens non sentiens non dissentiens indesinenter terque quarterque pluries vox vel abracadabra

Abraxas abrasax Sats motsats slutsats som blir sats igen *etc.*

(Absentia animi)

6

Med en gest av vanmakt har här några poeter erkänt att det finns något som deras dikt aldrig kan fånga. Men samtidigt har det visat sig att de genom att jaga efter det ouppnåbara kommit att på ett märkligt sätt utvidga det poetiska språkets omfång — precis som Rilke under liknande omständigheter gjorde inom det tyska språkområdet då han t. ex. i ”Duineser Elegien” sökte svinga sig upp mot det absoluta, men av poesiens bundenhet vid bilder och symboler åter tvangs ner i den jordiska immanensen, i sinnevärldens skönhet, som nu i stället upplät sig för honom med ny styrka och med ett nytt tillopp av friska metaforer.

Emellertid har en fråga visat sig allt svårare att hålla tillbaka. Hur kommer det sig att en sådan känsla av någonting ”ouppnåbart” uppstår och vinner makt över poeternas sinnen? Frågans gåtfullhet ökas när det försäkras, såsom vi sett, att det som föresvävar poeterna är bara ett förvillande sken, ett irrbloss i natten, ett namnrikt ingenting.

Låt oss för en gångs skull pröva en stunds gammaldags hederlig introspektion och titta in i oss själva: vad försiggår inom oss när vi tänker eller fantiserar?

Ord dyker upp, kanske bara ordstumpar, oftast inte ens det, det räcker med någon bokstav i ett ord eller med några flisor av ett sinnesintryck eller några brottstycken av en föreställning eller några halvt omärkliga rörelser i struphuvudet. Det är bara tillstymmelser till något, ansatser till något, men dessa tillstymmelser, dessa ansatser är de språngbräden, från vilka det vi kallar att ”tänka” svingar sig: utifrån dem syftar vi på något, menar vi något, tänker vi något.

Det finns en möjlighet att studera detta oavbrutet skiftande spel i särskilt påtaglig form: det är i dvalans av hastigt uppspirande och vissnande tankeblomster uppfyllda värld — i detta mellantillstånd mellan vaka och sömn då näthinnans eget ljus gör sig försport och låter tydligt fosforescerande dimmor, uppfyllda av nyckfullt kretsande fläckar, strimmor, ljuspartiklar uppträda i en brokig sekvens. Vad man nu lägger märke till är att de ”tankar”, som ännu flimrar i vår hjärna, löser sina i vakenlivet fasta sinnliga förbindelser och ingår en massa fria förbindelser i stället, föga kräsna i valet: de hakar sig fast och liksom inkarneras i det inre synfältets tillfälliga bildningar och krumelurer, men lämnar dem också hastigt och söker sig nya fästen, nya boningar, nya inkarnationer. Litet var torde ha erfarenhet av hur en organisk störning, som oroar oss ända in i sömnen, kan med sin dova smärtförnimmelse driva in liksom en medvetenhetens påle i omedvetenhetens natt och därvid med sig införliva än den ena, än den andra kringstrykande tanken, med ett ord ikläda sig olika ”betydelser”. Allt detta stöder den av flertalet psykologer hävdade uppfattningen att vi inte kan tänka, åsyfta, mena någonting utan ett sinnligt underlag i en eller annan form, men samtidigt utvisar det att tanken, syftningen inte uttömmer sig i underlaget, ty hur skall vi eljest förklara att det som vi kan skönja eller ta på kan växla, medan vi ändå åsyftar och tänker detsamma, eller tvärtom, hur förklara att det vi åsyftar kan växla medan det sinnliga underlaget förblir detsamma.

Vi behöver inte underkasta dessa introspektiva data någon vetenskaplig granskning, även om en hänvisning till Husserls ”intentionalism” och Cassirers lära om betydelse- eller symbolfunktionens spontant insättande akter ligger nära, för att inte tala om vad populärt sett ligger ännu närmare, nämligen en hänvisning till Sartres av Husserl och Heidegger inspirerade lära om medvetandet som en speciell sorts vara, som ständigt är framåtriktat och framåtilande och därför aldrig kan fixeras i någon nedslagspunkt för tanken.

Men med sådana hänvisningar får det bero. Det är det subjektiva intrycket som avgör i det här sammanhanget. Och att det lätt inviterar till olika slags spekulationer är säkert. Undrar om inte drömmen om ren poesi har samband med just detta? Vårt inre synes fyllt av vindlätta element, snabba, ilande syftningar, luftiga kombinationer, också känslomässigt sett, vilka ständigt, i förhållande till det påtagliga och konkreta, till de växlande sinnliga underlagen, synes innebära ett ständigt ”utöver” som vi aldrig kan fånga. Jag har utfört detta i en tidig bok ”Själens försvarsproblem”, i kapitlet ”Anima rediviva”. I tolkningen av ovan anförda fakta, från dvalans halvvärld ända upp till det högsta andliga, visar det sig ständigt att två motsatta uppfattningar står mot varandra: enligt den ena är det som föreligger ”ingenting annat än” det vi sinnligt kan uppfatta, enligt den andra är det samtidigt alltid ”någonting annat” — någonting annat än det vi kan få fatt i och kvarhålla för vår inre syn (jfr t. ex. ss. 203— 209). Det kan inte identifieras med det som ristar en kontur i vårt inre synfält. Det är en upplevelse *sui generis*, som vi inte kommer ifrån. Det är kanske därför det svarar så igenkännande inom oss på Ekelöfs ord:

Det enda som finns är någonting annat! Det enda som finns i detta som finns är någonting annat! Det enda

som finns i detta som finns är det som i detta är någonting annat! (O själens vaggsång sången om någonting annat!)

Ja, sången om någonting annat. Andra skulle kanske säga: sången som aldrig ljöd — den skönaste av alla.

Men också Björling kommer här på nytt i våra tankar. Hans ”det” och ”att” och ”men” och ”när” kan uppfattas rent naturalistiskt. De glider förbi som hastigt uppdykande och försvinnande ordöglor i medvetenhetsströmmen. Med sådana sinnliga ordstumpar som material kan vi utan tvivel tänka och mena och känna, och vi gör det också oavbrutet utan att i regel observera det. Ett ”att” stryker förbi i vårt inre och vi *menar* någonting med det; för vår intention eller syftning är det ett tillräckligt suggestionsmoment. Det är just så det går till i spontantänkandets skumrask. I all sin beräkning är Björlings lyriska stil i många stycken en lyrisk inre monolog. Han bekymrar sig föga om att den associationsrymd ordet ”att” i ett givet sammanhang har för honom inte kan vara densamma för andra. Han vill vara mångtydig och är det ofta till otydbarhet. Om den riktige läsaren har det sagts att han alltid måste läsa två böcker på samma gång, den ena med trycksvärta på, den andra med hans eget liv som text. För den lektyren lägger emellertid Björling allvarliga hinder i vägen. Vad hans läsare långtifrån alltid är i stånd till är att hålla de två texterna samman och låta dem lysa på varandra.

Stephen Spender anser att ren poesi föreligger så snart en rad i ett poem når upp till en verklighet, som är fullständigt oberoende av den poetiska situation som den sprang fram ur. Men en sådan rad är, tillägger han, poesiens krona, inte dess utgångspunkt. Om det är riktigt, och det torde svårligen kunna bestridas, så måste det också vara förhastat att en gång för alla i den rena poesiens namn belägga med tabu allt vad anekdot, berättelse, information heter. Också sådant kan behövas för att möjliggöra poesiens plötsliga uppflykt. Våra krafter måste skyddas för nötning mot det alltför enträget och ihållande poetiska. De måste doseras och sparas för de verkligt höga poetiska momenten, såsom det sker i Dylan Thomas’ fantastiska spel för röster, i ”Under milk wood”, där han parerar alltför tidiga poetiska inviter genom att blanda oförställd prosa med lika oförställd poesi, enligt samma recept som i Lee Masters’ antologi, låt vara att de trettiosju år som ligger emellan visar hela avståndet mellan ordkonsten då och nu: vilka äventyr har inte ordets konst varit med om under tiden!

Därför förblir det riktigt när det sagts att ett poem inte bör vara ”renare” än syftet avser eller kräver.

Driften att sträcka sig mot ett mål, som man aldrig kan nå, hör måhända till de drag, med vilka psykologerna ingärdar en bestämd mänsklig typ. Men i så fall tror jag att de flesta stora poeter just tillhört denna människotyp. För dem har ”hemmet, det verkliga hemmet” varit ”vandrad väg och tillryggalagt avstånd”, eller som en annan poet än Ekelöf uttryckt det, Ragnar Rudolf Eklund i Finland, varit människor, för vilka

målet varit hela vägen hoprullad.

LYRISK ”MODERNISM” I KALEVALA

Det berättas att långt innan Lönnrot gjorde sina uppteckningar bland runosångarna i östra Finland och inom det gamla finska språkområdet mellan Ladoga och Kolahalvön, på andra sidan ryska gränsen, förekom det tävlingar i sång bland byinvånarna. Parvis mässade gubbarna sina runor, hållande varann i händerna och vaggande med överkropparna, och den vann som förfogade över den största repertoaren. Men det hände också att ingen hemförde segern emedan båda dessförinnan hunnit insomna. Inte underligt med tanke på repertoarens outtömlighet hos dessa mastodontminnesbegåvade gråskägg. Först överväldigade av sömnen tystnade de.

Men också eljest var det förklarligt om sångarna lurade till ett tag. Både för sångsättets skull och

versmelodiens. Den senare är inte så litet monoton, vilket också framgår av den sammanställning av finska runosånger, som Lönnrot utgav under namnet ”Kalevala” och vars världsrykte som folkepos redan Jacob Grimm på 1840-talet var med om att grundlägga. Den korta, mestadels fyrtaktiga trokéversen med här och var insprängda daktyler och peoner kan i det långa loppet bli tålamodsprövande, i synnerhet som texten är belastad med ideliga omtagningar och långa trolldomskväden.

I svensk översättning måste enformigheten bli ännu mer förnimbar på grund av olikheter i de två språkens prosodiska byggnad. I svenskan kan inte som i finskan en kort stavelse ha huvudtryck och en aldrig så trycksvag stavelse vara lång, vilket innebär att den svenska trokéversen inte genom enkel stavelseräkning förmår bjuda samma omväxling som den finska. Denna i svensk språkdräkt accentuerade enformighet har Björn Collinder i sin översättning från 1948 sökt lätta upp på olika vis. Han delar textmassan i grafiskt tydliga strofer, sammanställda efter innehållet; han för samman versparen i en långvers och åstadkommer därmed en sorts motsvarighet till hexametern, och framför allt: han har tagit i regelbundet bruk allitterationen eller begynnelserimmet, som är ett i finsk folkdikt genomfört stilmedel, naturligt för ett språk där accenten alltid vilar på första stavelsen. Redan Runeberg, Franzén och Ling hade gjort detsamma, när dessa inlät sig på översättningar av finska runor eller diktade på runometer, men senare översättare (Castrén, Collan, Homén) följde inte exemplet.

Men det som väger tyngst hos Collinder är den språkliga must han förmått ge sin tolkning. I en på finska publicerad uppsats om sina översättningsmödor har han förklarat att svårigheten för honom främst legat däri att den gamla bondekulturen i Sverige inte på samma sätt som i ”Kalevala” har fortsatt att litterärt leva sitt eget pulserande liv. En motsvarande hopsmältning av folksjäl och folkliv finns inte på svenska. För att komma den överväldigande språkliga rikedomen i ”Kalevala” så nära som möjligt, har Collinder öst ur många källor — ur Karl XII:s bibel, ur 1734 års lag, ur Strindbergs, Frödings och Karlfeldts skatter av folkliga ord och ur Olof Högbergs och Martin Kochs rika, märgfulla, lantligt betonade prosa. Av vikt är också att han, till börden norrlänning, kunnat tränga djupt in i Medelpads, Jämtlands och Hälsinglands dialekter. Resultatet har blivit en översättning, som också finska forskare inte funnit ord nog att prisa. Han har skapat, säger en av dem, ett nytt språk, Kalevala-svenskan.

Denna trohet i bokstav och anda mot originalet gäller inte minst de citat ur Collinders översättning, som i det följande kommer att tjäna som åskådningsunderlag för försöket att ge en svensk läsare en uppfattning om ”Kalevalas” poetiska kvaliteter.

1

Ofta har det klagats över att den estetiska analysen av ”Kalevala” blivit försummad, så omfattande litteraturen om detta epos än är. Inte utan skäl har ”Kalevalas” öde jämförts med Bibelns: den livgivande kontakten med själva dikten har av forskningen brutits. Specialister av olika slag, etnologer, folklorister, mytologer, språkforskare, historiker, har ensidigt tagit hand om ”Kalevala” och på var sitt håll sökt utröna det som där kunnat intressera dem. Eller också har intresset inriktats på verkets födelse, på dess sammanfogning av bitar hämtade från olika håll och på hur skarvarna utfyllts av sammanställaren själv. Diktens omedelbara skönhetsvärden har råkat på sidan.

I Runebergs efterföljd har man dragit paralleller mellan ”Kalevala”, vars äldsta runofragment anses vara inemot tusen år gamla, och antikens episka mästerverk. Stående epitet och formelverser är lika vanliga där som i de homeriska sångerna. Berättelsens hjul hålles i gång av de upprepade friarfärderna till Pohja, norrbygden, vilka leder till kvinnorov och årslånga fejder — alltså ett motiv besläktat med det som får greker och trojaner att ryka ihop. Och liksom hos Homeros är i ”Kalevala” det förflutna stort, den egna tillvaron ringa. Homeros säger uttryckligen att ”Iliadens” hjältar var förmer än de dödliga nu är, men också att de i sin tur var mindre än de som levde före dem. Nestor, den äldste i hären, tillrättavisar Akilles och

Agamemnon i deras tvist om slavinnan Briseis:

Jag har väl förr i min dar med än tapprare hjältar än eder varit tillsammans ...

På samma sätt är också ”Kalevalas” hjältar lyfta över alla vanliga mänskliga mått. Där är storskrytaren, brushuvudet, kvinnotjusaren, krigaren Lemminkäinen, kärlekssonen, också kallad Kaukomieli, den fjärranlängtande, den finska folkfantasiens Peer Gynt, som svingar sig över hedar, skogar och floder på jakt efter jäntor och troll. Där är Ilmarinen, alla smeders smed, som har hamrat själva himlavalvet och det så skickligt att ”intet spår av hammarn synes, ingen ser var tången tagit”. Och där är den ännu större storkarlen, den vise Väinämöinen, som ursprungligen identifierades med världsskaparen själv, men som senare fick sitt format en smula nerskuret, men i varje fall inte mer än att han framställes som ”årsbarn med solen” och som jordens förste bebyggare och odlare. Och där är slutligen Kullervo, de finska sångernas olycksfödde; bara tre dagar gammal visade han sin medfödda övernaturliga kraft genom att sparka sönder sin vagga, slita av sig lindebanden, riva blöjorna i remsor — ett styrkeprov jämförbart med det som ett annat lindebarn, Herkules, visade när han med händerna kramade till döds två ormar som slingrat sig upp i hans och tvillingbrodern Iphikles’ vagga!

Allt sådant är fantasier i det väldiga tidsavståndets regi. Det är mytens och sagans art. I ”Iliaden” slungar Agamemnon en lans, som är sexton alnar lång, och Idomeneus sänder sitt kastvapen i trojanen Alkathoos’ hjärta,

som uti dödens ryckningar slog så att änden av lansen sattes i dallring ...

I ”Rolandssången” lyfter greve Roland vid Roncevaux sitt goda svärd Durendel mot de framstormande saracenerna och klyver med ett enda hugg den ena harneskklädda hedningen efter den andra ända ner till skrevet,

och sadeln, guldinlagd, klyvs även den, samt hästen ock ...

Men det är inte bara människorna som i den ursprungliga epiken uppförstoras till det oerhörda. På rikedom och prakt sparas det i ”Kalevala” ännu mindre än hos Homeros. Skeppet som Väinämöinen färdas med är smyckat med guld i stäven och beslaget med silver. Lemminkäinen gästar Saari och gitter inte börja äta innan han fått en guldkniv med skaft av silver. Brudarna bär gyllene spännen i håret, guldarmband kring handloven och kedjor av guld i varv efter varv om halsen, till och med ögonbrynen är smyckade — med pärlor! Allt detta i det utfattiga Finland.

Det utdelas många svärdshugg i ”Kalevala” och många dödande pilar viner från bågsträngarna, men ytterst sällan stoltserar hjältarna över att fiendens blod utgjutits, såsom fallet är i ”Iliaden” och de isländska sagorna. Det är snarast ett undantag när det om den vilda vapenleken heter att ”det forsar blod kring benen, sårsvett står en upp till knäna”. Striderna människorna emellan är inte huvudsaken i ”Kalevala”. De strider som omtalas är framför allt strider mot naturens hemlighetsfulla krafter. Den hjältegloria, som fästes över de enskilda hjältarna i ”Kalevala”, tillkommer tusen sinom tusen enskilda individers seghet och färdighet i att bygga hus, tämja hästar, framställa fångstredskap och vapen och bryta odlingsmark av nordens oändliga ödemarker. Också kvinnans dagliga gärning uppmärksammas. Vi får veta hur linet kardas och spinnes, hur ölet brygges, smöret kärnas, brödet bakas. I allt detta framträder en vardagsnär realism, i vars ljus talet om kostbarheter och smycken, guldbeslagna seldon och gyllene skeppsstävar ter sig bara som en eftergift åt sagans allmänna krav.

Men det var om likheterna mellan ”Kalevala” och antikens episka mästerverk det var tal. Allt som hittills nämnts är bara överensstämmelser på ytan. Väsentligare är den sakrika åskådlighet som är utmärkande också för ”Kalevala”.

Joukahainen, Pohjasonen, söker strid med Väinämöinen. De möts i var sin släde och Joukahainen kör rakt på gubbens rissla:

skakel törnar skrällt mot skakel, seltygsremmar strulas samman, lokor stöta hårt mot lokor, selkrok häktar sig i selkrok. De stå bägge kvar på stället, stå en stund i tankfull tystnad; svett från lokorna syns lacka, det står skum om fimmel- stången.

Orden har genom allitterationen getts en stofflighet och inbördes bindning, som formligen inkarnerar hopkörningens våldsamhet och körtygens fasthakning i varandra. Orden kommer inte loss lika litet som seltyg och lokor. Ytterst målande skildras också Joukahainens hemkomst efter det han stukats av Väinämöinen. Huvudet på honom slokar, hatten sitter på ena örat, läpparna är hopsnörpade, näsan hänger över hakan.

Också mera komplicerade själslägen återges i ”Kalevala” genom ett sådant aktgivande på själsrörelsernas kroppsliga uttryck, genom en rent behaviouristisk teknik, kunde vi på dagens språk frestas säga. Joukahainen har med armborstet lagt sig i försåt för Väinämöinen. Men han tvekar, och villrådigheten finns i hans händer, den ena handen vill skjuta, den andra hejdar pilen, tills fingrarna avgör och pilen flyger ut:

Alltför högt den pilen plöjde, över huvudet mot himlen, banade sig väg bland molnen, singlade bland lätta strö- moln.

Pilens färd i skyn är lika åskådligt återgiven som Joukahainens stridiga känslor. Hela himlens luftiga skönhet välver sig över hans huvud. Ögat i ”Kalevala” har osedvanlig skärpa. Haren åtar sig att till föräldragården föra budet om att Aino, Joukahainens syster, kastat sig i vågorna:

Haren sätter av i språngmarsch, långsloköra löper ledigt, krumben gnor av alla krafter, korsmynt ilbud kutar ivrigt.

Harens skepnad och rörelsesätt fångas med samma säkerhet som målaren Sallinen senare skulle fånga galopperande hästars våldsamma lopp över norra Finlands brun- och gråmenade utjord.

Överhuvud är konkretionen något av det mest påfallande i ”Kalevala”. När livsfara hotar heter det: ”Nu är döden mitt för munnen, undergången inpå skägget.” När Pohjas onda husmor i en fågels skepnad frågar Ilmarinen, sångernas Hefaistos, hur han lärt sig smideskonsten, får hon till svar: ”Länge såg jag in i munnen, in i skägget på den ädle Skaparn.” Vi rör oss här inom den ursprungliga metaforiska värld som ligger under allt vårt tal och allt vårt tänkande och som etymologerna genomforskar. ”Se in i skägget” eller ”vara inpå skägget” betyder omedelbar närhet. I franskan betyder ”être à la barbe” detsamma, närhet, ”en présence”, såsom jag sett påpekat hos Jacob Grimm.

”Kalevalas” musa framställes som ett vallhjon, som vandrar över markerna och rycker sångerna från dikesrenen, repar dem från riset, griper dem från gräsets toppar. Orden har egen tillvaro, de är självverkande, levande väsen. Här kommer naturbarnsdraget fram — naturbarnet som utsträcker, såsom Ralf Parland sagt i en fin liten betraktelse över ”Kalevala”, sin animism också till orden. Ännu i dag kan man höra en finne svara på frågan vad ett ord är: jo, en groda, en padda, en äsping, en silverne fågel som fixerar mig. Det är Kalevalaarvet, som avvisar alla abstrakta klichéer.

Men med allt detta är de finska sångerna ändå inte så klara och sammanhängande som de homeriska. Fantasien är långt mera utsvävande. Dröm och verklighet, myt och vardagsnära iakttagelse blandas ogenerat samman. Allt är möjligt i ”Kalevala” — till och med det omöjliga. Modershjärtat gråter så att tårarna får

snön att smälta — av tårar grönskar marken, av tårar gulnar och vissnar den. Hjältarna rider ut på havet utan att hästarnas hovar ens vätes, de tar sig genom timret in i stugorna, de förflyttar sig genom luften, svävar i rummet, förvandlar sig till ormar och simmar över floderna. Månen stiger ur sin stuga och solen kliver ner ur sin högborg och sätter sig i närmaste trädtopp för att lyssna till den finska Orfeus', Väinämöinens spel. Det finns i "Kalevala" en gestaltandets oskuld, som en finsk kritiker Toini Havu jämfört med bymystikern Chagalls. När jag för ett par år sedan besökte den stora Chagallutställningen i Köpenhamn slogs jag ytterligare av detta. "Kalevalas" sago- och trollvärld är till hälften Västerland, till hälften Österland.

Men "Kalevalas" egentliga särart ligger ändå i annat. Runeberg uppfattade sångerna som rent episka. I det misstog han sig. "Kalevala" är inte "ren epik", utan *lyrisk* epik med tyngdpunkten i naturlyriken och stämningspoesien — det är framför allt det som markerar åt det finska eposet en plats för sig i folkdiktningen.

3

Redan det första anslaget i första sången är lyriskt. En man långväga ifrån har kommit till gården. Gäster är sällsynta och han hälsas med glädje:

Käre bror, min lille broder, vackre vän från uppväxtåren! Sätt dig här att sjunga sånger, att med mig tillsammans mäla,

då vi samlats sent omsider, nalkats ifrån skilda nejder. Sällan komma vi tillsammans, sällan få vi tid att träffas här i Nordens kulna nejder, dessa arma ödemarker.

Hela situationen bakom Kalevalasångerna är angiven i de orden. Tätt intill en stiglös vildmark levde människorna i stor och tryckande ensamhet, omgivna av dunkla och skrämmande naturmakter. Människoboningarna låg på långa avstånd från varandra. Stugorna var rökpörten, röken från elden i kullerstensugnen steg rakt in i stugan och släpptes ut genom en lucka i taket. Från de mörka skogarna svepte trolldom in med rovdjurens tjut och ugglornas olycksbådande läten. Man kan förstå vad det då betydde att mötas! att få träffas! Man sjöng för varann vad man i sin ensamhet drömt om. Fantasien fick sväva ut. Det gjorde den inte bara kring de stora mytiska hjältarna, utan också kring intimare ting, kring människohjärtats plåga och sparsamma glädje. I det kulna mörkret dröjde ljusvisioner kvar av svunna somrar:

O, du underbara hemby, bästa boningsort på jorden! Ängar nertill, åkrar upptill, byn i mitten däremellan; under ängarna är stranden, invid stranden sköna insjön, där skall unga anden simma, lilla vattenfågeln leka.

Eller:

Satt en tös på svedjelandet, satt en liten mö i lunden. Inte grät den unga flickan, men hon gladdes inte heller — sjöng blott för sig själv för ro skull, sjöng för att fördriva tiden, när hon väntade på vännen, tänkte på sin egen älskling.

Man behöver bara lyssna till verser som dessa för att i hela dess vidd inse den Runebergska diktens tacksamhetsskuld till finsk folkdikt, både till "Kalevala" och den rent lyriska samlingen "Kanteletar". Den ursprungliga finska lyriska dikten var mycket kort, den omfattade i regel bara fyra eller åtta rader (i Collinders sammanskrivning två resp. fyra rader), vilket man kunnat påvisa genom noggrann granskning av varianter daterade till olika tider; de anförda verserna kan därför, om man så vill, uppfattas som en självständig lyrisk dikt infogad i ett episkt sammanhang.

Natursynen i "Kalevala" uppvisar ett dubbelt perspektiv, ett fysiskt eller sakligt perspektiv och ett psykiskt eller animistiskt. Det är det senare perspektivets hämningslösa tilllämpning som höjer fantasien högt över

det möjligas gränser. Å ena sidan en noggrann iakttagelse av tingen eller föremålen som sakobjekt, å andra sidan ett uppfattande av dem som uttryck för liv, som talande och agerande väsen. Någon medveten åtskillnad mellan de två synsätten har dock knappast förelegat för de folkliga diktarna själva. Det vi kallar ”sakligt” och ”animistiskt” har ännu inte fallit ut ur verklighetsupplevelsen som skilda aspekter. Någon dubblering av naturuppfattningen har inte existerat. Det ena har funnits i det andra och tvärtom.

Till det ”sakliga” hör i och för sig mycket av det som är rent episkt i ”Kalevala”, framför allt den vardagsnära realismen i stuginteriörerna. Men också företeelserna utanför stugknutarna, i skog och sjö, utmed åsar och älvstränder fixeras med en ”saklighet” i ordvalet, som utan vidare låter oss förstå att ”Kalevala” var den viktigaste förutsättningen för Alexis Kivis realistiska banbrytargärning i den stora romanen ”Sju bröder”.

Man har sagt — bl. a. har Fredrik Cygnaeus sagt det, sin tids tongivande kritiker i Finland — att det redan i ”Kalevala” spåras fosterlandskärlek. Det är givetvis inte riktigt. En sådan känsla hör långt senare tider till. Men väl finns där många uttryck för kärlek till hemtorvan. Till och med den obeständige, äventyrslystne och fjärranfarande Lemminkäinen är ett exempel. Vilka öden som än vederfares honom, alltid återvänder han till sin moders stuga. Till sist kan han inte finna den längre. Den har bränts av fienden och intet spår återstår av den; också askan har förts bort av vinden. Men platsen känner han igen, stränderna och holmarna och sunden och de tallskogsklädda åsarna, och hjärtat på den karske mannen veknar:

Där är lunden där jag lekte, klipporna där jag har klättrat, fälten där jag förr har fröjdats, tegarna där jag har tumlat.

Det är en kärleksförklaring till hemtorvan, som i sin intensitet kan få en att tänka på Heidenstams ”Jag längtar hem”.

I den tidigare konstpoesien hade under århundraden på några få undantag när bara den besegrade naturen besjungits, den odlade bygden, trädgården, åkerfälten och den natur som vid odlingens gränsmarker bär den blida, leende prägeln. I ”Kalevala” är det främst vildmarken som skildras. Här plockas inga rosor och liljor som i så mycken annan folkdikt. Både smått och stort i växt- och djurvärld nämnes vid namn och iakttas med stor skärpa. Det är inte mycket av det för ögat synliga i Finlands flora och fauna som förbigås.

Ofta kan en skenbart obetydlig detalj förvandlas till en poetisk toppunkt. I sin släde åker Lemminkäinen objuden till bröllop:

Då han åkt en stund i skogen, skakat ett försvarligt stycke, såg han på sin väg en orrflock; fågelskaran spratt till väders, flocken flög med brus och buller undan hästens snabba hovar. Litet dun låg kvar på platsen, orrvingpennor kvar på vägen.

I det ovägbart lilla, några fjädrar bara, ligger på en gång en poetisk stegring och avtoning. Av sådan ”poesi i sak” finns det mycket i ”Kalevala”.

Tätt intill denna sakliga observans ligger det animistiska synsättet. De två aspekterna skiftar, ingår förening, byts ut, ersätts, blandas, skiljs ut på nytt, så mjukt och naturligt som bara det kan göra som ännu inte ligger spjälkat i två skilda världar.

Naturen bär ofta en skrämmande uppsyn, den inger människorna ångest. Det gör den framför allt i den fientliga Pohjabygden. I hembygden, Kalevalabygden, är naturen lika ofta människornas förtrogna, som de yppar sin sorg och glädje för. Naturen har själ och språk som de själva, den tar del i deras bekymmer, livar och tröstar, varnar och ger råd. När Väinämöinen skall bygga en ny kantele av en björk i skogen och är tvungen att fälla den, är det hans tur att trösta:

— — — — — — — — — — — — — — — — Gröna träd, du skall ej gråta, klaga ej, du lövskrudsklädda, sörj ej så, du vitstamprydda! Verklig sällhet skall du vinna, vakna till ett liv i lycka, du skall snart av glädje gråta, jublande i glam och gamman.

Man fäster sig vid allitterationerna. I det lyriska kommer de till sin fulla rätt. De färglägger versen, skapar kontinuitet, låter en ton ljuda som om en stråke glidit över radernas strängar. Och så ett annat verstekniskt grepp, iakttagbart även i tidigare citat: parallellismerna, som varierar eller förstärker den ledande versens anslag. På uppmaningen att inte gråta följer de två parallellverserna: ”klaga ej, du lövskrudsklädda, sörj ej så, du vitstamprydda”. Ett flertal sådana parallellverser kan i ”Kalevala” ledsaga varandra, ofta innehållande en hel serie bildsynonymer, som hugger varann i hasorna.

I detta och åtskilligt annat står ”Kalevala” mycket närmare vårt sekels lyriska nyriktningar med deras komprimerade bildsviter än den tidigare dikten. Upprepningsverserna med sina hopade och skiftande bilder erinrar, har det påpekats, om impressionismens (egentligen neo-impressionismens) fläckteknik: syntesen av bilderna äger rum i läsarens eller åhörarens sinne, precis som vimlet av punkter och prickar i fläckmåleriet samlar sig till en helhet hos åskådaren. ”Kalevala” får härav en flimrande prägel, helt olik det stadiga ljus som vilar över de homeriska sångerna, där en anslagen bild ofta fasthålles och omsorgsfullt utvecklas.

I ett lyriskt sammanhang som det anförda är parallellverserna ytterst verkningsfulla. En känsla avklingar aldrig med det första, den dröjer kvar och söker uttryck som binder samman, förlänger och stegrar, såsom redan allitterationerna till en del gör. Parallellverserna höjer och intensifierar känslan eller stämningen. Om det har Edith Södergran varit i hög grad medveten då hon lät ända till tre fyra sådana verser följa på varandra, stundom ännu flera. I parallell- eller stegringsverserna har hon haft ett av sina viktigaste lyriska verkningsmedel. Som ett direkt Kalevala-arv återfinnes samma teknik i dagens finska dikt hos poeter som Helvi Hämäläinen och Marja-Liisa Vartio, den senare ett lyriskt stjärnskott i 50-talets Finland.

Ännu ett tredje för ”Kalevala” karakteristiskt grepp återfinnes i det tröstekväde Väinämöinen riktar till den till fällning dömda björken. Det är sammansättningsorden ”lövskrudsklädda”, ”vitstamprydda”. Visserligen uppvisar respektive ställe i originaltexten inga sammansättningsord alls, men de av Collinder brukade är helt skapade i den anda som eljest utmärker de rikligt förekommande sammansättningsorden i ”Kalevala”. Björnen t. ex. kallas där omväxlande ”dyrgripspälsen”, ”krumklotassen”, ”bredplattnosen”. Ofta innehåller orden två eller till och med tre allittererande bokstäver. Diktonius har lärt sig mycket av detta i ordbildningar som ”linluggslen”, ”vädervindbebrynt”, ”välljudsvävnad”, ”sommarslummer”, ”solskensskinande” osv. Överhuvud har han i likhet med Edith Södergran förkärlek för enkla parataktiska satsfogningar, för anaforer och omtagningar — allt sådant som utmärker ”Kalevala” som i hans lektyr hade en plats för sig.

Det har sagts att längre än i den finska folkdiktningen har naturbesjälningen inte gått i något lands diktning. I sagan om Lemminkäinens moder, som i dödsföraktande kärlek, med makten av en naturkraft, tränger ända fram till Tuonis älv, dödsfloden, och räfsar samman de i älven spridda styckena av sin sons döda kropp, är hela naturen medagerande, träden, stigarna, himlakropparna, fåglarna och framför allt biet, honungsbiet, som från himlens höjd, bortom Karlavagnen och Sjustjärnan, bringar henne den undergörande salvan, ”Guds allsvåldigs läkemedel”, som hon stryker över den dödes kropp och därmed återger honom livet.

För den ensamma och isolerade människan i dessa väldiga ödemarker ersatte naturen bristen på mänskligt umgänge — naturen var för henne i människans ställe, liksom den långt senare var det också för Edith Södergran i hennes gränslösa ensamhet på Karelska näset. Också för hennes sinnen bredde sig naturen ut som en vävnad av leende, viskande, vädjande, lyssnande, handlande väsen. Också hon hör träden sörja, också hon talar tröstande till dem. En ofta citerad rad hos henne lyder: ”Ett träd kan vända sig om och fråga”. På samma sätt vänder sig gårdstunet om efter flickan som i ”Kalevala” går och samlar spånor.

I modern finsk lyrik är naturbesjälningen alltjämt ett dominerande drag, liksom den från början varit det i finlands- svensk lyrik. Överhuvud är naturidyllen den genre, varmed den finlandssvenska dikten berikat den rikssvenska. Redan Tegnér fäste sig vid det i ett brev till Atterbom i början av 1840-talet! ”Det är besynnerligt att alla Finnar”, utbrister han, ”t.ex. Creutz, Franzén, Runeberg, Fr. Bremer ha en sådan avgjord fallenhet för det idylliska, ehuru under särskilda former.” Och han fortsätter i samma andedrag, liksom anande ett sammanhang: ”Vad säger du om Calevala som jag ännu ej hunnit läsa.” På den frågan fick Tegnér aldrig svar. Åtminstone inte i något brev.

4

I finsk folkdikt intar färgorden en framträdande plats. Desperata försök har gjorts att återföra dem samt och synnerligen på faktiska reala förhållanden. En ”blå brygga” skall sålunda betyda att träet blivit blåanlupet, ett ”blått träd” att skogen på avstånd blånar, en ”röd båt” att den strukits med tjära, ett ”rött segel” att röda prydnader anbragts. Sådana funderingar kan man möta ännu vid sekelskiftet — en dumhet växer alltid med grundligheten varmed den utföres, såsom här i ett akademiskt lärdomsprov från 1894. Besvärligare har man haft att tolka uttryck som ”blå sand”, ”blått hö”, ”gula ögon”, ”rött gräs”, ”röd väderlek” osv., men med friskt humör och äventyrlig fantasi har man också här trott sig finna motsvarigheter i verkligheten. Litet eftertänksam hade man dock bort bli med tanke på att de vanligaste färgerna i den finska naturen, de som direkt täcker verkligheten, det bruna, det grå, det gröna, finner ytterst sparsam användning hos de folkliga poeterna.

Många friska synpunkter på färgorden i finsk folkdikt har konsthistorikern Onni Okkonen anlagt i en liten, tyvärr endast på finska tillgänglig studie från 1920-talet. Han tilllämpar på färgbeteckningarna lärdomarna ur det moderna måleriet. Man kan tolka dessa ord på olika sätt, framhåller han. T. ex. *impressionistiskt;* poeten har målat verkligheten sådan den i ett bestämt ögonblick tett sig för honom och inte sådan han vet att den är — sjöfararen minns eller vill minnas sin tjärade båt belyst av solnedgången, i ”högröd” färg; eller han har låtit en enskild intrycksstark detalj, t. ex. det röda aftonljuset över hemgårdsgrinden återklinga i olika skiftningar ur bilden i övrigt, kanske just ur gräsmattan invid. Men färgorden kan också tolkas *dekorativt.* Poeten har haft behov av starkare, grällare färger än dem verkligheten erbjuder. I den andan hissar han på samma gång både ”ett blått och ett rött segel”, låter ”brandröda hästar” springa, ”blåhornade gumsar” beta, ”blåa knipor” flyga, ”gyllene backar” glänsa. Eller han har tagit fasta på färgernas *symbolvärde,* på deras känsloväckande förmåga. Det blå som med sin association till himlavalvet blivit de grekiska gudarnas färg, är också de finska hjältarnas färg, deras adelsfärg kan man säga. Men vad det blå framför allt är, det är ändlöshetens och avlägsenhetens färg, därför fjärrlängtans, förhoppningarnas och drömmarnas färg. Gult har i den finska folkdikten en dyster klang, det symboliserar sjukdomens färg, det bruna kärrvattnets, höstens, vissnandets färg. Vårgöken däremot är livsglädjens förkunnare och kallas därför ”rödgök”.

Men det bästa exemplet på dekorativ-symbolisk eller, som jag föredroge att säga, dekorativ-emotionell innebörd hos färgbeteckningarna har Okkonen dock förbigått. Det finns i ”Kalevala”. Lemminkäinen har återvänt från sin treåriga landsflykt till Saari, som på svenska betyder ”holme” eller ”ö” — forskningen har velat identifiera denna ö med Björkö i Mälaren, sätet för Birka, senare har man också tänkt på Åland, till och med på enskilda öar i Åbolands skärgård. Så landsflyktig Lemminkäinen än varit har han haft det skönt, han har tumlat om med flickorna och längtar tillbaka:

Där var gossen gott att vara, tiden gick i ljuva lekar; träden lyste rosenröda, jorden blånade så ljuvligt, furans gren som silver glänste, ljungens blom likt guld sågs glimma.

Baudelaire fällde en gång ett yttrande, som fick folk att studsa och som sedan blivit mycket berömt: naturen har inte tillräcklig fantasi, vi måste överträffa naturen, skapa landskap med ”rödfärgade grässlätter, guldgula

floder och blåa träd”. I ”Kalevala” har den anonyme poeten många hundra år tidigare gått tillväga precis som Baudelaire önskade och målare som Gauguin och andra gjorde allvar av. Han målar med helt andra färger än tingens. Lemminkäinen erinrar sig den lycka han en gång njutit, och poeten låter honom doppa ordpenseln i allt som kan uttrycka denna smärtsamt erinrade lyckokänsla, det rosenröda, det blå, det gyllne, det silverglänsande. Den radikala inkongruensen mellan vision och landskap, mellan drömbild och verklighet gör det estetiska intrycket bara dubbelt starkare. Det är ytterligt modernt — lika modernt i varje fall som när Edith Södergran talar om ”gräddgröna hav”, ”rosa skuggor”, ”simmande eldöar”, ”silvervita” eller ”gyllene fåglar”.

Spelet av färgord i ”Kalevala” är ofta koncentrerat till några enskilda föremål eller varelser. I finsk folkdikt är ingen fågel oftare besjungen och ivrigare välkomnad än göken. Med sina rop förljuvar den skogens skugga och bådar lycka, välstånd och ymnig växt:

Gal, du gälla gök i björken, gal i klara klanger gulbröst, silverbröst, låt sången klinga, ljud med starka toner, tenn- bröst.

Det är mycket på en gång, både ”gulbröst”, ”silverbröst”, och ”tennbröst”, men motsägande är det inte, även om det kan förefalla så, ty namnen är inte skildrande utan värderande, de anger ingen verklighet utan uttrycker en känsla. De fyller en dekorativ-emotionell funktion.

En stark fantasi liknar en mättad vätska, som vid minsta rivning mot kärlets väggar utfaller i kristaller och bildar sinnrika mönster. Allt blir konkret, blir bild och inte begrepp. I ”Kalevala” visar det sig ständigt. När Väinämöinen bygger åt sig en ny kantele av björken han fällt, sätter sig en gök i trädet intill. Varje gång den galer strömmar det ”guld ur gapet”, rinner det ”silver ur hans strupe”. Av ett hörselintryck har omedelbart blivit ett synintryck och av synintrycket någonting som man kan ta på, har blivit guld och silver, som Väinämöinen kan göra stift av för sitt spel och skruvar för sin stora cittra! Det är sagans art, dess betagande förvandlingskonst. Med fästen av guld och silver skall hans kantele vinna samma makt över människornas sinnen som göken har när den ropar.

5

”Kalevala” kan stampa på stället, röra sig snigellångsamt framåt, flyta som en trög flod, men många strömmar rör sig under ytan och går plötsligt i dagen. Överraskande rik är t. ex. humorn. Stundom röjer den sig bara som en liten munter virvel på ytan och är försvunnen i nästa nu, såsom när det berättas hur tranan står på en stubbe vid en fuktig tuva och räknar knogarna på sina tår, eller hur den Högste i himlen, ”Gubben” kallad, knastrar med naglarna mot varann och sänder blixtens gnista att ställa till ofog på jorden:

brände flickorna på brösten, tog i alla tösers tissar, klöste pojkarna på knäna, svedde husfars stora helskägg.

Också i de allvarligaste sammanhang kan humorn glimma till. Haren, som kommer med budet om Ainos död i havet, yr in på gårdstunet. De skvattrande pigorna undrar om han kommer för att kokas eller kanske stekas, men han gnyr och gormar tillbaka:

”Här må själva Hin ha hamnat, Fan skall fräsa i er panna! Jag skall bringa er ett budskap, jag är sänd med sorglig hälsning.”

Men humorn kan också behärska hela sånger, såsom den om Väinämöinens björnjakt. Under striden med vilddjuret är den gamle sångaren och skogsgångaren upphetsad, men när han väl lyckats ta bestens liv och fått lunsen vält på stolpkälken och drar i väg med den till hemknuten, är han alldeles yr av lycka. Han överöser den med smeknamn, kallar den för ”skogens äpple”, ”trinda truls med honungstassen”, ”ljuvligt bruna pöspäls”, ”ludna nosen” osv. — ord som har paralleller i den folkliga magien och sålunda till en del

kan uppfattas som noaord, vilket visar huru det som är tabu kan bidraga till åstadkommande av en estetisk effekt. Hela skogen är full av ropen från den lallande och sjungande gubben:

Flickorna skall du ej frukta, räds ej för de långhårfagra, var ej blyg för våra hustrur, vilkas vida strumpor hasa!

Och när han till sist skall dra skinnet av björnen, talar han inställsamt till den: du skall inte vara ledsen, fällen skall inte förfaras, skinnet inte skiftas, inte ges till bjäfs åt slynglar!

Men mer än av munterhet och humor präglas ”Kalevala” av svårmod och ensamhetskänsla. I all folkdikt — kanske i all poesi överhuvud — är sorgens ton mer förnimbar än glädjens. Lusten eller glädjen uppfattas lätt av oss på något vis som hörande till våra fri- och rättigheter. Lusten eller välbefinnandet kommer till vårt medvetande bara de korta ögonblick då de, från att ha varit suspenderade, återintar sin plats. Smärtan däremot är alltid en främmande kropp i vår tillvaro. Smärtan kan aldrig assimileras.

Men det finska sorgmodet är ändå någonting för sig. Ensamhet, hårda livsvillkor, onda öden har sänkt en bottenlös bedrövelse i det avlägsna ödemarksfolkets själ. Ofta är det kvinnans öde i det primitiva samhället som skildras, det aldrig stillade hjärtats snyftan. Både i ”Kalevala” och ”Kanteletar” skildras den ogifta flickans liv i föräldrahemmet som lyckans tid, medan äktenskapet och tillvaron i svärfarshuset utmålas i skrämmande färger. I ”Kalevalas” 23:dje sång varnas bruden av en tiggargumma, som ligger på stuggolvet i sina trasor. Hon berättar hur hon som nygift, ung och lycklig kommer till mannens gård och hur hennes hjärta isas ner av den kärlekslöshet som där visas henne:

Onda ögon bo vid dörren, skeva blickar bakom ugnen,

vrånga ögonkast i vrårna, grymma miner mitt på golvet.

Stället är ytterst belysande för framställningssättet i ”Kalevala”. Dessa onda ögonkast och blickar, dessa grin och grimaser med mimisk självexistens i stugan, är lösgjorda från sina bärare såsom i Chagalls interiörer huvuden och lemmar kan vara lösgjorda från respektive kroppar och sväva fritt i rummet. Det är bara uttrycksspelets funktionella verklighet som fångats och fixerats. Det är en expressionism, som inte kunde vara radikalare och effektfullare. Och inte heller mer mångfasetterad. När hustrun också får sin man emot sig och inser vad han har i sinnet redan på hans sätt att ”stiga” på härbretrappan, gör hon hans anblick levande för oss genom att berätta hur ”luggen yr på honom”, fast det är kavlugnt, ”fladdrar”, fast det inte blåser. Här kommer inte längre Chagall i våra tankar utan en långt hänsynslösare expressionistisk människoskildrare, nämligen Goya. När 20-talets tyska och franska expressionister sökte ingivelse och lärdom i ursprungliga folks diktning och konst, hade de onekligen haft mycket att inhämta i ”Kalevala”.

Berättelsen om hur ungmor i svärmorsgården blev en av dem som ”går i alla gårdar och vandrar all världens vägar” bygger på en i sin intensitet nästan skrämmande människokännedom. Och ändå är det inte detta, inte människokännedomen eller den expressionistiskt tillspetsade skoningslösa realismen som är det märkligaste, utan den djupa medkänsla med den arma som tonar genom hela berättelsen. Någon motsvarande skildring av en kvinnas öde torde vara svår att uppleta i något annat lands folkliga dikt — det skulle då vara i rysk folkdikt, att döma av Nekrasovs berömda ”Vem lever lycklig i Ryssland”, som direkt ansluter sig till folksången och skildrar den unga kvinnans tunga lott i svärföräldrarnas hus. Därför förvånar det att tiggargummans berättelse så litet uppmärksammats i Kalevalalitteraturen. Olaf Homén har inte ens tagit den med i den översättning han utgav några år före Collinder.

Gripande på ett annat sätt är historien om den vackra ungmön Aino, som hellre valde döden än lotten som hustru åt den gamla Väinämöinen. En sista gång väger hon mänsklig sällhet och mänsklig osällhet mot varandra. Som ett starkt och ymnigt källsprång, som en våg på öppet vatten, tyckes henne den lyckliges

levnad. Som hårda skaren under branta klippan, som mörka vattnet i den djupa brunnen är hennes eget sorgsna sinne:

Om jag dött sex dagar gammal, burits bort en vecka gammal,

hade jag behövt så litet: blott en kvarterslängd av linlärft, blott en bit av åkerrenen, några tårar av min moder, av min fader ännu färre, ej det bittersta av bror min.

Övergivnare har sällan ett hjärta klagat än i dessa rader där den poetiska effekten till stor del nåtts genom ansvällningen av parallellverser.

Men också för mannens sorg finns i ”Kalevala” intensiva uttryck. Ilmarinen, mästersmeden, har förlorat sin hustru. Utan ro förflyter hans dagar och på nätterna ligger han i sin bädd fylld av sorg ända in i drömmen:

Ack, det händer mig, jag arme, i den stilla midnatts- stunden, då jag dväljs i mina drömmar, att min hand i tomhet trevar, att jag ävlas efter intet, sökande åt ömse sidor.

Den som en gång diktat detta måste ha talat ur egen erfarenhet. Så direkt tagen ur livet tyckes denna rörelse i dvalan vara, denna famlande hand i mörkret, vari saknadens hela rolöshet förtätats.

6

Sorgen och saknaden är centrala motiv i ”Kalevala”. Det är också inom denna motivkrets som hela diktverket når sin absoluta topp — i sångerna om den fader- och moderlöse Kullervo, vilka direkt inspirerat många diktare, tonsättare och konstnärer i Finland. För att blott nämna några av dem: Alexis Kivi i hans första drama, Sibelius i en symfonisk dikt, Axel Gallen-Kallela i flera av hans tavlor.

Kullervos släkt har till stor del blivit ihjälslagen. Han är född med björnens kraft och brinner av lust att bruka denna kraft till någonting stort och mäktigt, men han har sålts som träl och satts att utföra trälsysslor. Hans öde gömmer en djup psykologi, om vilken Fredrik Cygnaeus redan 1853 skrev en ännu i dag läsvärd essä ”Det tragiska elementet i Kalevala”. Trälens öde är att väcka de sämsta instinkterna hos en människa — det är temat som utförs i Kullervosagan. Också den bäste blir dålig när han blir slavägare. Förtrycket är en hård sak, säger Cygnaeus. Det gör både sina redskap och sina offer hårda. Alla som kommer i Kullervos närhet blir kalla och hjärtlösa. Det finns ingen som gitter ta sig an honom och vägleda honom, ingen som ger honom det minsta erkännande och det bittersta av kärlek. Iskallt hån är allt han möter.

Till slut fattas Kullervo av ett allt förtärande raseri. Han flyr in i skogens djup och svär en ed att hämnas sina egna och sina anförvanters lidanden. Men innan han svärjer eden, grubblar och klagar han över sitt eget öde. Redan det första anslaget låter oss känna ensamhetens hela krympande frost kring den arme Kullervo:

Vilken makt kan mig ha skapat, vem har danat mig och dömt mig att i all min unga levnad ständigt irra utan stamhåll? Andra hinna hem till kvällen, komma hem till sina hyddor; men mitt hus är öde heden, gården min är gråa sandmon, virvelvinden är min eldstad och mitt bastubad är regnet.

Så gott som allt som är väsentligt för lyriken i ”Kalevala” brusar i Kullervos klagan fram i ett mäktigt crescendo. Allitterationerna slår sina täta länkar, bild efter bild följer varann i hälarna med den flimrande effekt jag tidigare talat om, parallellverserna hopar sig i alla de funktioner de kan ha, antingen de lyriskt förtätar, dramatiskt stegrar, antitetiskt kontrasterar eller glider fram i jämna sviter. Allt samverkar i att åstadkomma ett starkt rytmiskt liv och ett inträngande tonfall.

I världslyriken utgör Kullervos klagosång, såsom översättaren säger, ett mörkt glimmande smycke. Bilderna som drar förbi är allesamman vända mot den inre åskådningens värld. De är speglar som reflekterar ett inre

skeende, hastigt utbytta speglar, ställda i skiftande vinklar, precis som Ainos bilder om den fria böljan och det mörka brunnsvattnet, vari hon förtätar sin vanmäktiga längtan och sitt bittra öde. Med bilden av en mås, som hamnat mitt bland gjusar på ett skär i havet, belyser Kullervo hur utlämnad han är åt sina fiender; med bilden av en skrake, som gömt sitt ägg i klippans skreva, berättar han hur utblottad han satts till världen. Varje bild kommer med sin speciella reflex ur ett övergivet och likväl i trots samlat hjärta. Allt blir medel för en inre framställning, där klagan till sist raknar i en förtvivlans dristighet:

Men så länge som jag lever skall man inte lägga ut mig som en trampstock över träsket, som en spång på sumpig myrmark. Inte segnar jag så länge som jag har två friska händer, med fem fingrar orkar fatta, nypa till med tio naglar.

Bland de många orsaker som bidragit till rikedomen på bilder, symboler, djärva figurer i ”Kalevala”, är en av de viktigaste just denna ofta starkt poängterade vändning mot en inre verklighet. Det är också den som radikalast skiljer ”Kalevala” från antikens episka mästerverk.

I denna bildlyrism händer det att skrankorna mellan århundradena faller ihop till intet. Jag har många gånger haft anledning påminna om Edith Södergran. Jag har det ännu en gång. Också hon tänker och känner i bildförlopp:

Var jag en sten, den man kastat hit på bottnen? Var jag en frukt, som var för tung för sin gren?

Har man Kullervos klagosång i dess helhet levande för sig, kan man knappast undgå att slås av likheterna i tonfall och bildval mellan rader som dessa och det uttryckssätt som är Kullervos. Så modern, eller riktigare, så lyft över alla smakväxlingar, ter sig ”Kalevala” den dag som i dag är.

*

Den uttryckskraft som Kalevalasångerna har, särskilt i de lyriska partierna, är i viss mån ett resultat av att de runor, varav dessa är sammansatta, fortlevat under långa tider i folkets fantasi, alltsedan medeltiden. Visserligen har ”Kalevala” i vissa partier inte undgått den månghundraåriga traderingens öde att tänjas ut i långrandighet och alltför detaljerad skildring. Men också en motgående rörelse har ägt rum. På grund av att händelserna som besjungits har varit välkända har huvudvikten för många sångare kommit att ligga på formen, på framställningen, på rytmen, bildspråket, kompositionen. Den ene sångaren har sökt överträffa den andre. Det har varit en sångartävlan utsträckt genom århundraden. Så har det kommit sig att många av sångerna slipats till de ädelverser de är.

De som sysslar med litteratur och som bedömer litteratur är ofta komparativa naturer. De komparerar friskt: stor, större, störst. Det är naturligtvis dumt eftersom bara kvantiteter och inte kvaliteter kan kompareras. Men som bekännelse av en subjektiv smak kan sådant ändå ha sitt intresse. I boken ”In silvis cum libro” utbrister Vilhelm Ekelund: ”Det otroliga av poesi, som här i Norden finnes, det är varken hos Bellman eller Stagnelius eller Runeberg att söka — nej, det göms i Finlands Kalevala och dess Kanteletar. Där äro underverk av hjärtats intelligens.”

NYTT OCH GAMMALT I NY LYRIK

Ingen diktart har en så intim kontakt med det som rör sig djupt inom oss som lyriken. Förtrolighet ur djupet, kallar Harry Martinson den lyriska dikten. Kan man om epiken (och i synnerhet om dess moderna avläggare romanen) säga att den liknar en i diktens hav utkastad not, som drar i land allt som stannar innanför dess täta maskor, fint och grovt, dött och levande, så kan man om lyriken säga att den liknar svirvlet som leker och blänker i vattnet och längs sin dallrande sträng sänder bud till oss ur elementens djup om de minsta rörelser därnere. Därför står lyriken av alla diktarter vårt hjärta närmast, jag säger med flit hjärta och inte huvud eller

vår av viljan dirigerade hand.

Lyrikens särart framträder klarast mot bakgrunden av de andra diktarterna eller genrerna. Inte så att lyriken vore strängt åtskild från epik och dramatik. Det finns många mellanformer och hybrida former, indelningen i olika genrer är ytterst schematisk. I ett epos och i ett drama ingår som oftast också lyriska element, liksom det i lyriken ingår episka och dramatiska element. Är det lyriska inslaget i en episk dikt framträdande talar vi om *lyrisk epik.* Det är en blandform, som just i det här sammanhanget intresserar, ty bäst det är kan vi få se hur det lyriska bryter fram mot bakgrunden av det episka och hävdar sin egenart.

I Runebergs versberättelse ”Molnets broder” finns ett sådant ställe av utpräglat lyrisk karaktär. Den främmande ynglingen har lämnat skogstorpet och försvunnit ut i kriget. Dottern i stugan sörjer honom och bekänner för fadern:

När ett hjärta mött ett annat hjärta, ringa blir då, vad förut var mycket, jord och himmel, hemland, fader, moder.

Exakt samma motiv berör Goethe i sin episka berättelse ”Hermann und Dorothea”. Den förälskade Hermann förtror sig i en liknande situation till sin mor:

Denn es löset die Liebe, das fühl’ ich, jegliche Bande, Wenn sie die ihrigen knüpft, und nicht das Mädchen allein lässt Vater und Mutter zurück, wenn sie dem erwähleten Mann folgt: Auch der Jüngling, er weiss nichts mehr von Mutter und Vater, wenn er das Mädchen sieht, das einziggeliebte, davonziehn.

Vi behöver bara jämföra dessa två olika framställningar av ett och samma motiv för att förstå vad lyrik är för något och vad epik. Hos Runeberg intensiv förkortning, innerlighet, själ, utgivelse, hos Goethe berättande ton — ett sakförhållande fastslås, en känsla belyses, ett handlingssätt motiveras. Hos Runeberg framträder någonting för honom som diktare karakteristiskt, en gränsöverskridande lidelse; hos Goethe är diktaren själv liksom borta, hans egen stämma knappast urskiljbar — man erinrar sig hans och Schillers gemensamma kommuniké från ett litterärt rådslag angående episk och dramatisk dikt, avgiven just vid tiden för ”Hermann und Dorotheas” tillkomst: berättaren bör inte, inskärper de, röja sig i dikten, och vill han själv föredra sin dikt borde han helst dölja sig bakom ett förhänge så att åhöraren kan abstrahera från allt personligt och tro sig höra sånggudinnans egen stämma! Hos Runeberg följes utbrottet av en topppunkt, av en lyrisk figur som kallas hyperbol — ett över alla inskränkningar förstorat uttryck:

Mer än jorden sluts då i ett famntag, mer än himlen ses då i ett öga.

Hos Goethe finns ingenting sådant, intet sådant *ett*-vardande av känsla och vision. Hermann ber bara modern: ”lasset mich gehn, wohin die Verzweiflung mich antreibt!”

1

I högre grad än någon annan diktart tar lyriken vara på de språkliga klangvärdena. Redan intonationens art anger stämningen hos det lyriska subjektet. Vem känner inte hur han fylles av en säregen stämning bara genom att lyssna till inledningsraderna i Gunnar Ekelöfs Stagnelius-elegi i ”Dedikation”:

Vågor, vågor mina systrar, vem begråter ni, Skymningens unge gud eller plågornas herde?

I klangen vibrerar omedelbart den känslofyllda själen. Av denna anledning har man sökt skapa en rent ljudmålande lyrik, där det språkliga grundelementet egentligen inte är ordet med dess fasta beteckning utan *stavelsen* (inte tagen i abstrakt mening, utan som konkret upplevd ljudbild) — stavelsen, som bara klingar och med sin klang uttrycker. Om dessa försöks skeppsbrott skall inte här talas, men väl om det som genom

dessa försök blivit satt i relief: det angelägna i att i möjligaste mån knappa in på det som är föreställt, begreppsligt, berättande, anekdotiskt i lyriken. Runebergs ”Den enda stunden” innehåller både episka och dramatiska element. Ett helt livsöde ryms i detta korta stycke på aderton femstaviga rader, någon har rent av kallat det ”ett epos med ett dramas själ”, och ändå är det en typisk lyrisk dikt, till och med en typisk centrallyrisk dikt, emedan det som är berättande eller anekdotiskt i dikten endast tjänar att hastigt antyda den situation, som ger den stämning diktaren velat gestalta och som han gestaltar i en skenbart enkel och ändå konstrik vävnad av ord, där medvetet genomförda klangrelationer spelar en viktig roll.

Man har kallat den lyriska dikten för ett minnesmärke över ett ögonblick. Det är en fruktbar synpunkt. Någonting har plötsligt ryckts in i en människas centrum och upplevs på ett helt annat sätt än tidigare. Det behöver inte vara någonting stort och betydelsefullt, rent av livsavgörande, såsom i de anförda exemplen från Runeberg, eller någonting ännu översvinneligare, såsom då mystikern, från att bara ha föreställt sig eller tänkt sig Den högste, plötsligt tycker sig uppleva honom, erfara hans närvaro som omedelbar realitet. Nej, det behöver inte vara någonting sådant, det kan vara någonting helt anspråkslöst, ett helt ringa ting, såsom jag redan framhållit tidigare (s. 109), men vad det så än är har det fått glöd och färg, tyngd och mening, just vad jag kallat psykologisk *substantialitet.* Till sådana ögonblick har den lyriska dikten ofta en intim relation, och det är det jag kallat för *poesiens mystik,* utan att för den skull i något avseende vilja tillskriva poesien som sådan en transcendent, en översinnlig dimension.

Friederich Theodor Vischer, som bland 1800-talsestetikerna är en av de finaste som skrivit om lyrik, betecknar det lyriska som ”das punktuelle Zünden der Welt im lyrischen Subjekt”, ett punktuellt uppflammande, en punktuell upptändning av världen i det lyriska subjektet. Att det förhåller sig så bekräftas på sätt och vis av att vad lyrikern uttrycker gärna har ringa utsträckning — all äktlyrisk dikt är kort. Lyrikens tillvarelseform är momentet och ett moment, som i all sin korthet kan vara mycket innehållsrikt, utgöra ett ”samlande nu”, såsom jag haft för sed att säga. Man kan också formulera det så: den lyriska dikten är en droppe tid, som sammanhållen av ordens kohesionskraft kan utvidgas till en viss grad, till och med växa till en skimrande glob, som speglar himmel och jord och bär poetens bild på sin hinna (för att alludera på Sigfrid Lindströms dikt ”Såpbubblor”), men sammanhållningskraften tål bara en begränsad påfrestning, och när den överskrides brister det lyriska stycket — undret är förbi.

Många lyriker har om sina dikters tillblivelse berättat hur en eller två rader kommit för dem, som om tungan börjat tala av sig själv, och så har de gått och tuggat på dem, tills dikten småningom utvecklat sig ur dem. En av Dantes vackraste canzoner till Beatrice kom till på detta vis; likaså Harriet Löwenhjelms dikt om Beatrice-Aurore, gäcksam och undanglidande som hon själv. I tillspetsad form belyser det ett karakteristiskt förhållningssätt hos lyrikern, som mycket fint blivit beskrivet bl.a. av Emil Staiger. En ton har anslagits, en stämning brutit fram, ett skimmer tänts, och vid denna ton, denna stämning, detta skimmer är lyrikern bunden. Sin skapande fantasi förnyar han genom att lägga örat allt närmare intill det han förnummit eller förnimmer inom sig, men själva stämningen ändras ofta inte, den fördjupas bara. Det är förklaringen till att den lyriska dikten gärna beskriver en båge, slutar med samma rad varmed den börjar. Vi frågar: vad har egentligen skett mellan utgångspunkt och slutpunkt? Jo, poeten lyssnar allt djupare in i den ton, den stämning han med första raden redan anslog, och när raden till sist återvänder förtonar den förklarad genom allt vad de mellanliggande raderna uppenbarat av dess inneboende möjligheter.

Lyrikern ryckes inte ut i tidsförloppet. Han är inte på väg mot något mål, han återvänder, kommer tillbaka, söker sig allt närmare centrum, beskriver en rörelse som anger ett tillstånd, ett ofrånkomligt och odelbart tillstånd. Han är bunden vid momentet, och vad han skriver får därför gärna klotformens slutenhet.

Men här anmäler sig en fråga. Har inte denna karakteristik av det lyriska givits i huvudsak med den traditionella lyriken för ögonen? De anförda dikterna, liksom de åberopade auktoriteterna, tyder därpå?

Det varken kan eller vill jag bestrida. Så mycket mindre som uppgiften jag föresatt mig just är att undersöka i vilken utsträckning det gamla trots allt väver sig in i det nya. Hur skulle jag kunna göra det utan att först fixera det som närmast synes gälla för det gamla? En annan sak är sedan hur långt in i det moderna vi kan nå på detta sätt. Under det gångna halvseklet har lyriken undergått radikalare förändringar än någon annan litteraturart. Ingenstädes har diktarna tumlat om i en vildare snårskog av möjligheter än här. Intet tyckes bestå, allt synes vräkt överända, allt gammalt ersatt med nytt, all kontinuitet bakåt upphävd. Så långt har det gått att mången frågar sig om begreppet lyrik överhuvud behållit en kärna som berättigar oss att fortfarande göra bruk av ordet. Finns det något oföränderligt i lyriken?

För att i god tid visa att min definition av det lyriska i varje fall inte är någonting bara inom gränserna för det gamla giltigt, vill jag strax ta några exempel, även om dessa tillhör en ”tempererad” modernism. Det första exemplet är en dikt av Aspenström:

Runtom är sommar med höst gräs och tumlande skalbaggar. Maskrosorna puffar sin vita rök över de flagnande trädkorsen. Dödgrävarn borrar med spaden sig djupare ner i sanden, reder granrisbädden åt sin gäst. Ingenting vet han om sommarens stund. En fjäril fladdrar förbi och fladdrar ånyo förbi i pärlemordräkt. Sakta reser han sig upp ur grottan, känner med ens all jordens fägring och smärta.

(Dödgrävarn och en fjäril)

Det är som hade vår karakteristik av det lyriska givits med denna dikt som direkt förebild. Här är den plötsligt väckta känslan hos den av sitt dystra värv upptagne mannen. Här är också det skenbart obetydliga tinget som utlöser känslan — en fladdrande fjäril bara. Och här är slutligen resultatet: ett besinningens ögonblick då mannen reser sig upp ur sitt hål och blir medveten om ”all jordens fägring och smärta”. Kunde Vischers ord om en momentan upptändning av världen bättre åskådliggöras?

Och så ett andra exempel, på sätt och vis ett principiellt modernistiskt försvar för den här redovisade uppfattningen av det lyriska. I en ofta citerad dikt ur ”Vårens cistern” betonar Rabbe Enckell — i polemik mot dem som fångade av olika ideologier förlöjligade hans miniatyrpoesi, hans små herdevisor på piccolaflöjt — det på en gång momentana och till motivet ofta anspråkslösa i det lyriska alstret:

Mina små tändsticksdikter ler ni åt. Deras ofarlighet har blivit en visa. Men det är bättre att ha en låda av dem i fickan än att sova med tio brandsprutor i huset. De ha nöjt sig med att vid tändningen häftigt belysa mitt ansikte — och slockna.

Också här är det lyriska någonting punktuellt, någonting uppflammande och hastigt belyst. Lyrikern själv är omedelbart närvarande i det som tändes för att åter slockna.

2

Det antyddes att lyriken har intim relation till den specifika upplevelse som inte torde vara någon obekant, då sådant som kanske varit oss likgiltigt, kanske ett begrepp bara, en föreställning glidande i medvetandets periferi, plötsligt rycker tätt inpå oss och får vikt och betydelse. För den skull behöver inte den lyriska dikten själv vara ett stundens barn, tillkommet i omedelbar anslutning till ett sådant ögonblick, eller innebära ett återskapande bara av någonting erfaret. Under sin tillblivelse lösgör sig dikten ofta från poetens personliga liv och får egen rörelse. Men grodden till dikten ligger ofta här, och även när den inte gör det, ligger det dock i diktens perspektiv att till oss förmedla något av tätheten i den egenartade upplevelse som vi i sådana sparsamma ögonblick får pröva. Det innebär att lyrikern i utövandet av sin konst ställs inför ett problem som det i och för sig är lätt att ange, men sannerligen inte lika lätt att lösa. Ungefär så här ser problemet ut:

För lyrikern gäller det att söka förvandla orden, som oftast är bara läppord, till verkliga ord — till ord som

för raka vägen in i vårt hjärta det han förnummit, verkande där med den egendomliga substantialitet eller effektivitet jag talat om. Lyrik är själ, och själ har högre temperatur än ande, vilken tillhör en kallare, skugglikare zon inom oss — för att tala med Schleiermacher. Ordet måste, för att förvandlas till själsord, bli kött inom oss, återupprätta förbindelsen med vårt psykofysiska liv. Poesien skiljer sig från prosan, från sak- och begreppsprosan, på samma sätt som bildens sensualism skiljer sig från begreppets kyskhet eller från ordtecknets oberördhet.

Uppgiften kompliceras ytterligare av att det lyriska uttrycket är bundet vid en tidsföljd. Jag har i andra sammanhang dröjt vid detta. När vi läser en dikt förbrukar vi en viss tid. Vi glider utmed den linje, som för oss är en bild av tiden och på vilken det aktuella ögonblicket rör sig som en allt upplysande gnista. Undan för undan lämnar vi bakom oss det lästa, det ena följer på det andra, allt strömmar, allt rinner förbi. Så är det i all dikt, men för lyriken med dess koncentration på momentet är det ett överhängande hot. Det som gått förut får inte fördunsta eller förtunnas, det måste samlas upp i nuets jämnt förbiglidande punkt, förbli oss nära, inte som en skugga av något som varit, utan som levande realitet, en levande och tonande närvaro.

Det är här problemet ligger. Närmare angett är det ett tekniskt problem. För lyrikern gäller det att med särskilda hjälpmedel söka rädda enheten i tidsföljden, denna vila i rörelsen och rörelse i vilan, som i grunden är själva lyrikens hemlighet. Poesiens speciella stilproblem ligger i detta.

Hur löste nu den gamla lyriken problemet? Det kan endast antydningsvis beröras. Takt och rytm hjälptes åt att organisera ljudmassan, takten eller metern genom att ge stavelsernas tonföljd fasthet och form, rytmen genom att ge tonföljden liv i och med notvärdenas friare lek inom vissa periodgränser. Rimmet var likaså en enhetsskapande faktor, det utgjorde liksom ett sammanhäktande spänne mellan raderna. Assonans och allitteration fasthöll en stund längre eljest flyktiga ljudbilder genom sina återkommande vokaler och konsonanter. Användandet av omsorgsfullt strukturerade versifikatoriska förebilder eller mallar bidrog också att hindra den lyriska expressionen från att flyta isär. Detsamma gällde det flitiga bruket av upprepningen som stilmedel — upprepningen som är den lyriska grundfiguren, skönjbar redan bakom metern, rytmen, rimmet, assonansen etc. Att upprepa enskilda ord, enskilda satsdelar, ja, hela satser är ett stilmedel som förstärker och inskärper samtidigt som det med sina återkommande klämtningar befordrar upplevelsen av ett lyriskt kontinuum.

Finns det nu motsvarigheter till detta i den modernistiska lyriken? När jag förr har varit inne på frågan, har det skett en passant. Jag har bara antytt det som nedan skall utföras. Besläktade frågor har behandlats bl. a. av Carl Fehrman i hans tidigare nämnda uppsats om Gunnar Ekelöf.

3

Både historiskt och sakligt är det motiverat att utgå från Edith Södergran. Låt oss ta första dikten i cykeln ”Dagen svalnar ...”:

Dagen svalnar mot kvällen ... Drick värmen ur min hand, min hand har samma blod som våren. Tag min hand, tag min vita arm, tag mina smala axlars längtan ... Det vore underligt att känna, en enda natt, en natt som denna ditt tunga huvud mot mitt bröst.

Jag skall inte söka analysera det omedelbaraste av allt i denna dikt, det direkt mimiska i den, ordens fina rytmiska gruppering (växlingen mellan tunga och lätta ord, ordfogningar med stigande och fallande rytm, fördelningen av pauserna, omkastningen från korta satser till längre osv.), varmed spelet redan till god del är vunnet. Vad jag däremot vill fästa uppmärksamheten vid är förekomsten av *upprepningen* som stilmedel. I den korta dikten förekommer ”hand” tre gånger, ”tag” likaså tre gånger och ”natt” två gånger, och vi kan konstatera hur detta bidrar att skapa ett lyriskt kontinuum, en lyrisk enhet, samtidigt som det poängterar,

inskärper, spikar fast — ger expressionen genomslagskraft.

I själva verket har vi här att göra med ett stilmedel, som Edith Södergran kunnat inhämta på nära håll, hos Runeberg i hans folkligt inspirerade lyrik, och som hon tillgriper i en omfattning som knappast någonsin tidigare i svensk dikt. Hon vrakar många av den gamla lyrikens stilmedel, men drar i stället desto ivrigare växel på upprepningen. Dessutom kommer den henne väl till pass som uttryck för det visionära hos henne. I debutsamlingens korta inledningsdikt ”Jag såg ett träd ...” med dess mångfalt upprepade ”jag såg” var det redan, såsom Gunnar Tideström påpekat, en visionär diktarinna som anmälde sig.

Diktonius återvände i slutet av 20-talet efter många hundår i utlandet till barndomens sommarparadis på hemmanet Tuomistonoja i Nurmijärvi, Alexis Kivis födelsesocken, och skrev kort därefter dikten ”Fot mot jord”:

Så har jag åter fot mot jord och jorden är min vän. Var sten, vart strå jag rör så lätt, så klumpigt lätt, och markens mull min fot gör varm: sol bor i mull, jag bor i mull — allt vad jag älskar bor i mull och är en bit av mull.

Så skall jag en gång vila lätt, så klumpigt lätt, med hela kroppen in i mull, och jorden är min vän. Och gräs och grus och larv och rot min själ gör varm: sol bor i mull, jag bor i mull — allt vad jag älskar bor i mull och är en bit av mull.

Här triumferar upprepningen; enskilda ord går ända till tio gånger igen, såsom ordet ”mull”, och hela satser tas om och om igen för att skapa kontinuitet, fortlöpande melodi. Parallellen med en tondikt är påfallande. Att båda stroferna slutar med fyra identiska versrader betonar det för lyriken karakteristiska: både slutenheten och den fördjupning stämningen undergår utan att egentligen förändras. En annan sak man fäster sig vid är det täta användandet av det lilla bindeordet ”och”:

och jorden är min vän. Och gräs och grus och larv och rot min själ gör varm:

I all sin obetydlighet har ordet ”och”, som i sig självt är så skugglikt undanglidande som möjligt, genom flitig repetering blivit påtagligt och substantiellt. Det står där som en ivrig kommissionär för vidarebefordring av den poetiska strömmen, ett riktigt poetiskt ”trollord”, precis som hos Edith Södergran i dikter som ”O himmelska klarhet” eller ”Månen” eller som hos Björling, som eljest är skärvornas och tankesprångens, man har också sagt ”språngtankarnas” poet:

Nu är morgonljus och vattnen nu är ljus och vattnen och vattnen och allts upphov och allts ände morgonljus och vattnen.

(ur ”Jag vet att du”)

Björling vet som känt att ladda konjunktionerna med innebörd. ”Och” utgör härutinnan intet undantag. För honom är detta slitstarka mellanord den ständigt återkommande länken ”i våra dagars långa driv” — ”blott ’och’ har mening”, säger han i ett prosaformat mellanstick i samlingen ”O finns en dag”, det speglar ”dagstillfälligheten i allt livs fälttåg”, vårt livs ständigt fortsatta addition, kunde han också ha sagt.

Går vi till modernisterna i Sverige, så ser vi också hos dem upprepningen tagen i bruk som ett medel att skapa en sådan tonande närvaro där allt som gått förut ärves och väges upp. Redan Lagerkvist kunde ge en utgångspunkt, t. ex. med prosadikten ”Motiv” i samlingen med samma namn, där nio ”är” i en enda mening i god tid sätter rekord. Men det är ändå Lindegren jag närmast har för ögonen, även om man kan tycka att jag gör saken alltför lätt för mig genom att hänvisa till hans ”Arioso”, som enligt Vennberg tangerar det insmickrande, men andra modernister, såsom Sven Alfons, finner dikten vara i hög grad representativ: den är ett betydelsefullt tecken på hur en diktare, som intensivare än någon annan förnummit ”gestaltens

sönderfall i skräckbemängda delar”, söker ”i det mångfaldiga upplevelsefältet teckna den goda kurvan” och därmed röjer ”en ny värdering av upplevelsens kontinuitet”. För åskådlighetens skull återges dikten här, trots att den kan förutsättas vara allbekant — den har blivit, vad Vennberg förutsade, en ny tids ”Det borde varit stjärnor”:

Någonstans inom oss är vi alltid tillsamman, någonstans inom oss kan vår kärlek aldrig fly Någonstans o någonstans har alla tågen gått och alla klockor stannat: någonstans inom oss är vi alltid här och nu, är vi alltid du intill förväxling och förblandning, är vi plötsligt undrans under och förvandling, brytande havsvåg, roseneld och snö.

Någonstans inom oss där benen har vitnat efter forskares och tvivlares nedsegnade törst till förnekat glidande till förseglat vikande o moln av tröst! någonstans inom oss där dessas ben har vitnat och hägringarna mötts häver fjärran trygghet som dyningarnas dyning speglar du vårt fjärran som stjärnans i en dyning speglar jag vårt nära som stjärnans i en dyning fäller drömmen alltid masken och blir du som i smärta glider från mig för att åter komma åter för att åter komma till mig mer och mer inom oss, mer och mera du.

Såsom redan titeln anger är det en dikt som tagit musiken till förebild, men inte den enkla, sångbara musiken, vilket vi strax märker, utan den invecklade musiken, som arbetar med linjegenomföringar, modulationer, tematiska variationer, allusioner på vad som varit eller skall komma, med klang- och tonbilder som omväxlande skapar och löser spänningar, ger oro och lugn, rörelse och vila. Någonting rör sig på djupet, söker sig uppåt, men kallas tillbaka, trevar sig fram på nytt, men bryts i nästa våg, återföres och återskapas, klättrar upp och klättrar ner, brister i tondroppar, men samlas igen för att överlämnas åt det framböljande nya. De dolda finesserna i detta spel kan endast en musiker (eller musikkännare) helt redogöra för. En icke-musiker löper fara att med sina påpekanden göra det mångdimensionala endimensionalt, liksom försökte han med fasta ljuspunkter återge ett spektralt iriserande mönster.

Dikten är full av omtagningar — ”någonstans” förekommer inte mindre än sju gånger, och många satser börjar på samma sätt som de närmast föregående; dessutom förekommer det att två på varandra följande satser är så gott som identiska:

speglar du vårt fjärran som stjärnans i en dyning speglar jag vårt nära som stjärnans i en dyning.

Enda skillnaden är att ”du” och ”jag” andra gången byter plats och ”fjärran” ersättes med ”nära”. Att ”någonstans” sättes främst i de tre inledande verserna är utslag för en i all lyrik vanlig satsfigur, kallad *hyperbaton*: det begrepp, på vilket tyngdpunkten lägges, här alltså ”någonstans”, får sin plats främst i satsen — sakprosans tågordning har upphävts. Om rimmet påminnande ljudbilder skymtar fram, infällda i versraderna, såsom ”förnekat glidande, förseglat vikande” — ljudbilder som visar hur rimorden rent fonetiskt utvecklar sig ur assonans och allitteration; därför blir det i längden ogörligt att fälla stoppbom för rimmen, medan assonans och allitteration oanmärkt får passera. Momentet betonas bokstavligen i det ”här och nu” som förekommer i sjätte versraden. Utropet ”o”, traditionellt lyriskt om något, förekommer två gånger i dikten: ”o någonstans” och ”o moln av tröst”.

Det vore en uppgift för sig att fastställa det flitiga bruket av ”o” i den modernistiska poesien överhuvud — det vimlar av detta utrop i den lyriska antologien ”40-talslyrik”, långt mer än i motsvarande antologier av traditionell lyrik. I Lindegrens dikt ”De fem sinnenas dans” återkommer ”o” 11 gånger, varav 5 gånger i de sju sista versraderna. Vennberg, av alla 40-talister den mest begreppsligt anlagde, griper till ”o:et” tre gånger i slutet av dikten ”Men även denna sol är hemlös” i samlingen ”Fiskefärd” och fem gånger på åtta rader i slutstrofen av XVII:de Requiem-dikten i samlingen ”Halmfackla”. Modernisterna har gett respass åt många av den gamla lyrikens stilgrepp, men ju mer de avskuddat sig dem, desto mer har ”o:et” kommit i

förgrunden — det har blivit en sorts arkimedespunkt, med vars hjälp man lyfter sina satsfogningar upp ur prosans hotande banor. När Sven Alfons i ”Den fångne bågskytten” utropar:

O, sommarens jublande djärva, en aning arkadiska steg bort över horisonten

så spänner han ”o:et” som ett vingsegel för den eljest tunga frasen (märk det snålt avvägande ”en aning arkadiska”) och får den att lyfta — i motvind.

Gunnar Ekelöf skrev under kriget en dikt som han kallade ”De ilandflutna” och som ingivits honom av engelska marinsoldater och flygare som förolyckats i Nordsjöspärren och sköljts upp på bohuslänska kusten — en dikt, eller riktigare, en diktkoral av förunderlig och genomträngande skönhet. Till motiv och teknik påminner den, har det påpekats, om det recitativ som Indras dotter föredrar i Fingalsgrottan till vindarnas och vågornas musik. De döda driver i havet under en säregen eskort:

Där vandrar ett tåg ett sorgefölje av stirrande fiskar höljda i stumhet höljda i dok av stumhet stötande stumt mot stumhetens ruta i dödens akvarium.

Av återkommande vokaler och konsonanter och av ordomtagningar har diktaren skapat ordfogningar av en stofflighet och substantialitet som inte står efter vad Strindberg åstadkommit på sitt håll och som rent av överträffar de ordmaterialisationer som Karlfeldt med en liknande upprepningsteknik förverkligade. Tystnaden står kompakt kring dessa döda som vågorna fraktar i land — vågorna som i dikten kallas för ”systrar”, såsom de redan tidigt blivit kallade i samlingen ”Sent på jorden” och i Stagnelius-elegien i ”Dedikation” och ännu senare skulle kallas i samlingen ”Om hösten”:

Vi är deras systrar, vi böljor Vi är deras följor, vi böljor de drunknades följor Vi sköljer dem sakta fram vi lägger dem stumt på bruna bäddar av tång där mareld kilar i skymning där höströd maneten han dör.

Av de åtta versraderna börjar inte färre än fyra med ”vi” och två efter varandra med ”där”. Fullt utvecklade rim uppträder och bidrar att ge strofen en framåtböljande karaktär: som vågkam efter vågkam glider rimorden förbi. Överhuvud är det monotonien över böljegången på havet som med alla dessa upprepningar efterliknas, men samtidigt möjliggöres den själsliga erfarenhet som vi funnit vara karakteristisk för den lyriska upplevelsen, senast i ”Arioso”: man känner bokstavligen den enhetligt rinnande strömmen.

Och så följer sista strofen, ett underverk av toner och övertoner, av klanger och återklanger, av bilder och i bilder inskrivna tankar:

Vi är av det yttre havet, vi böljor de är av det inre havet Men sjögrönt är släkt med blodrött som styrbord med babord och höjden med djupet Och stjärnans topplantärna (polstjärnan, deras stjärna) hon svingar också i djupen hon slingrar i oljeblank dyning när sakta vi följer dem åt, vi böljor när sakta vi följer dem hem.

Här har diktaren trängt djupt in i ordens under-, mellan- och övermeningar, i den ”alchimie du verbe”, som han under långa och mödosamma lärlingsår sökt komma underfund med, såsom han berättade i ”En outsiders väg” i Vintergatan 1941. Oförutsedda sammanhang och betydelser har yppats vid oförutsedda möten mellan ord. Blodrött och sjögrönt har mött babord och styrbord, och styrbord och babord har mött lantärnan i masten, och lantärnan i masten har mött stjärnorna — tills hela den suggestiva bilden var där: visionen av evighetsfärden bortom alla jordiska spärrar, med polstjärnan som de dödas topplantärna.

I bredd med sådant kan de rent formella tekniska greppen tyckas vara av underordnad betydelse, men är det ändå inte. Upprepningstekniken, ehuru mindre påfallande i denna strof än i de tidigare, bidrar i hög grad till att inprägla och länka ihop det hela. Man fäster sig vid hur de två sista raderna med sitt två gånger upprepade ”när” bjuder en direkt parallell till det i exakt samma satsställning upprepade ”där” i slutet av

föregående strof. Och just för att sista strofens avslutande rader är i det närmaste identiska erhåller det som skiljer dem, det slutliga och avgörande ordet ”hem”, en tyngd som det eljest aldrig kunnat få.

Kort sagt: ett otal bågar sammanhåller Ekelöfs dikt, bågar inom en och samma strof, ofta omedelbart mellan tvenne versrader, och bågar mellan de enskilda stroferna. Konstgreppen från den äldre poesien känns igen. Det har kanske inte direkt förnekats, men inte heller tillbörligen framhållits.

Frågar man modernister som Lindegren och Ekelöf vad som ligger under deras lyriska kompositionssätt, så dröjer de inte med svaret: de har efterliknat musiken, också instrumentalmusiken med dess rika inslag av dissonanser, och gjort det därför att de insett att ”tiden har sin egen form” och ”att ett konstverk som har tiden till huvuddimension *bör* ha en tidsbetingad form, med andra ord en form som är, eller närmar sig, musikens” (Ekelöf). Genom att på detta sätt beträda stigar besläktade med instrumentalmusikens har de gett sina dikter en från den traditionella lyriken i många avseenden starkt avvikande karaktär, men fortfarande är problemet de söker lösa lyrikens gamla: dels att ge orden substantialitet eller materialitet — skapa ”nervpoesi”, säger Rabbe Enckell i en berömd artikel i de finlandssvenska modernisternas tidskrift Quosego — dels att åstadkomma den vila i rörelsen och rörelse i vilan, varom det ovan varit tal och som Emil Staiger betecknat som ”das Dauernde im Wechsel” och Susanne Langer som ”permanence and change and their intimate unity”.

En sak får emellertid inte förbises, även om man måste säga att upprepningen en gång för alla hör allt liv till och ingår i all ”levande form”, ehuru denna, i likhet med många enkla ornaments, inte alls behöver föreställa någonting levande. I lyriken är det närmast *känslan* som är det drivande hjulet, känslan som till sin natur karakteriseras av en långt större inertie eller tröghet än intellektet; känslan släpper inte motivet, den håller kvar det, kräver omtagningar, upprepningar, moduleringar, den spikar fast, låter orden perseverera, arbetar med stegringar och klimaxeffekter, också med variation och kontrast för den upplivande verkans skull. Vi kan på ett märkligt sätt konstatera det hos en diktare som Vennberg.

Vennberg skiljer sig i många avseenden radikalt från diktare som Ekelöf och Lindegren. Hans diktning är i stor utsträckning intellektuell begreppsanalys, med Hägerströms relativism, Marx’ dialektik och Freuds psykologi som omväxlande förgrund och bakgrund. Stundom frågar man sig inför vad han skrivit om det överhuvud är lyrik, och är man i vissa fall böjd att förneka det, svara nej, så ligger det ingenting nedsättande i det, ty i stället är det något annat, reflexionsdikt, tankedikt, aforistisk dikt — vad man bara vill. Var står det skrivet att de nedärvda stora genrebeteckningarna, lyrik, epik, drama, räcker till för att avge tillfyllestgörande terminologiska formler för alla slag av faktiskt föreliggande dikt? Vill vi överhuvud förbehålla åt begreppet ”lyrik” innebörd och mening, så måste vi också se till att vi menar något med begreppet och vara beredda att värna denna innebörd eller mening. Eljest återstår oss bara att med lyrik avse en dikt av begränsad längd och därmed avstå från varje kvalitativ bestämning för att i stället mäta dikten med tumstock.

Men samtidigt är Vennberg också lyriker och en av våra främsta. Till minnet av sin mor skriver han dikten ”Avsked”:

Detta är ensamhetens stund då det levande hjärtat ropar men möter intet svar utom ekot från dödens murar.

Detta är minnenas stund med inullens glömska tätt vid våra fötter. Först när vi slits loss vet vi vad vi hör samman med.

Detta är tystnadens stund då det mörka svallet stillnar och klarnar under solens gyllene smycke.

Detta är avskedets stund den bittra. Detta är vårens stund den ljusa och stränga. Välsignad vare du, vår som omsluter hennes vila.

Detta är undrets stund då dödens stund, förvandlad till kärlek av hennes kärlek, stiger med trädens save och blommar upp i vårt hjärta i vår längtans hjärta i rymdens hjärta i den eviga tystnadens hjärta.

Det är under intrycket av en stark och ihållande känsla Vennberg diktat. Hans känsla hastar inte från det ena till det andra, även om den innefattar mycket, vilket de olika stroferna uppenbarar. Och hela tiden är det fråga om en och samma stund, en stund av ensamhet, av minnen, av tystnad, av saknad, av under, ett förvandlingsunder. Det är lyriskt i vår mening i nästan renodlad form; stunden eller momentet behärskar allt. Och vad ser vi? Jo, att hela tekniken går ut på att skapa ett legato, och att legatot bygger främst på syntaktiska parallellismer och ordupprepningar. En speciell upprepningsfigur triumferar, den sk. *anaforen,* upprepning av ett eller flera ord i början av flera på varandra följande satser — detta är ensamhetens stund, detta är minnenas stund, detta är undrets stund — en anaforisk parallellism, som en gång till och med uppträder mitt i en strof: detta är vårens stund. Samtidigt spelar *antitesen,* kontrastens figur, en betydande roll (liksom fallet är i ”Den enda stunden”): mot glömskan sättes minnet, mot det som slitits loss det som sammanbinder, mot det mörka det gyllene, mot det bittra det ljusa — kontraster som motiveras av sammanhanget men som på samma gång är av känslostegrande karaktär. Under allt detta växer utgivelsens amplitud oavlåtligt, vi tycker oss rent av kunna utläsa det av den yttre textbilden, där de enskilda stroferna mot slutet successivt vidgas liksom utsatta för ett övermäktigt inre tryck. Och så kommer toppunkten med fyra upprepningar av ”hjärta”:

och blommar upp i vårt hjärta i vår längtans hjärta i rymdens hjärta i den eviga tystnadens hjärta.

Detta är lyrik, uppenbar, omisskännlig lyrik. Och här, liksom i Lindegrens och Ekelöfs dikter, inmänger sig direkt hypnotiska element i dikten, vilket i hög grad är fallet också i den gamla lyriken.

Eljest är det inte alltid lätt att säga vad det är som förlänar orden i en dikt lyrisk karaktär. Ofta är det, som vi sett, den i orden inkarnerade känslan, men inte alltid. Det ges fall då det lyriska synes framgå ur en syntes av element, varav inget i och för sig har lyrisk touche. I syntesen framkommer en egenskap som inte finns i delarna.

4

Nu som förr spelar assonanser och allitterationer en betydande roll i lyriken och kan inte avfärdas bara som strödda kvarlevor av gammal mjukhet i modernistisk hårdhet. Genom återkommande vokaler och konsonanter söker man färglägga frasen och därmed understöda upplevelsen av en fortskridande och enhetlig själslig erfarenhet, samtidigt som man ger orden sinnlig påtaglighet — ordföljder som t. ex. Lindegrens ”död detonation mullrande mull: död och mull”, eller Ekelöfs ovan anförda ”höljda i stumhet, höljda i dok av stumhet etc.” eller Vennbergs ”dölj i döljande mörker” har en stofflighet som man formligen tycker sig kunna bita i och tugga. Men försinnligandet sker inte godtyckligt, rent mekaniskt, genom att vilken färg som helst bredes över frasen.

Den äkte poeten har alltid röjt sig i den mån han förmått sammansmälta ljud och betydelse. I sina ”Fragmenter af en Dagbog” har Paul la Cour exemplifierat detta genom att analysera Frödings ”Prins Aladin av Lampan” — denna dikt om en skapande människas tungsinne när skaparkraften sviker. ”Digterens og Digtets Livsord er *ingen,* det Ord den underfundige Odysseus spottende tilraabte Kyklopen, men Fröding har omvendt fyldt det med den nøgneste Oprigtighed, med hjertegribende Uvished, Sorg og frysende Forladthed blot ved at gøre Ordets sprøde og søgende, ligesom blottede *i*-Lyd til Betydning i sig selv.” Med de *i*-ljud Fröding efter hand strör utmed raderna anger han det element vari hans rader lever, den jord vari de gror.

Det vore lätt att visa hur hos Lindegren, Ekelöf och Vennberg de kromatiska genomgångstonerna på samma

sätt understöder innebörden. Men för omväxlings skull skall vi inte den här gången ta exemplen från dem, utan från Elsa Grave, en diktarinna som Artur Lundkvist kallat ”det lilla livets mystiker, de oansvariga varelsernas och tingens moderliga väninna”. Dikten jag väljer är ”Grodorna”:

Nu stiger dimmorna som rök över orolig vattenyta,

nu sjunga grodorna isande längtan för varandra och isande lidelse sjuder i stilla vågskvalp mot stranden, och kalla grodor slingra likt gröna alger gröna armar om varandra och de sugande munnarna dricker med osläcklig törst en brinnande kylas dryck

så finner iskall åtrå iskall frid inunder klara vattenytan — — —

som sval vit rök stiger dimmorna mot himlen.

Ljudbilden domineras i dikten bl. a. av vokalerna *i* och *a,* som blir ett slags kylpunkter i sammanhanget, i de kalla grodornas isande lidelselek. Inte så att vi behövde förutsätta att *i* och *a* för Elsa Grave personligen har någonting kyligt över sig. Det kyliga kommer av att vissa ord, vari dessa vokaler ingår, har en bestämmande plats i sammanhanget och samtidigt har en *betydelse* i den stämningsriktning, som diktarinnan vill framsuggerera. En sådan bestämmande plats har i Elsa Graves dikt ord som *vit, stigande dimmor, isande lidelse, iskall frid, vatten, sval, klar.* Så starkt präglas dessa ord in i vårt medvetande att de i dem ingående vokalerna får en bestämd stämningsfärg och behåller denna färg även i likgiltigare ord som *stranden, varandra, finner, stilla, likt* osv. Klanglikheten har vigts vid en betydelselikhet — en vacker bekräftelse på formens och innehållets enhet i den lyriska dikten.

En annan dikt av Elsa Grave, hennes graciösa ”Gullfisken”:

Orangerött är bara skinnet på den lilla fisken som simmar häromkring i en glasskål grön och skimrande,

vitt och kallt är blodet i den lilla lågan som i vattnet rör sig fram och åter, fladdrande med långa röda fenor,

gröna bubblor stiga upp till ytan, orangerött är bara skinnet på den lilla fisken.

Också här kan vi iaktta hur vokalerna *i* och *a* är återkommande kylpunkter i sammanhanget, och kylan har de fått av ord som *vitt och kallt, fisken, vattnet, glasskål* etc. Mot detta kyliga är det bara det tunnaste av allt, skinnet på det lilla livet, som är rött eller rättare orangerött, alltså varmt. Man lägger också märke till hur dikten börjar och slutar med två identiska rader — det hela hålls samman, ingenting faller isär, dikten har blivit en sluten skål liksom glaset kring den simmande fisken. En annan teknisk finess: diktarinnan börjar på ytan, utgår från skinnet och det svala element som omfattar fisken för att i andra strofen gå innanför skinnet, till det vita och kalla blodet, men hon släpper inte huvudtemat, att allt är kyla, hon kallar på nytt fram bilden av det allt omslutande svala vattnet, fiskblodets element, där värmen hos fisken är bara ett tunt sken, ett lätt fladder bara av röda fenor.

5

I den nya lyriken finner dissonans och chock utbredd användning. Man fjärmar från varann sådant som hör ihop och närmar till varann sådant som ger en stöt när de förs samman. *Antitesen* har blivit den stilistiska figuren på modet, såsom en gång i barockdiktningen. Hos Ekelöf och Lindegren påträffas den ofta på varannan rad, för att inte säga på varje. I antitesen utrycker sig en hel livsåskådning. Livet är irrationellt. Det är byggt på motsatser. ”Liv är kontrasternas möte”, säger Ekelöf i ”Tag och skriv” (i ”Färjesång”). Man har upplevt en värld i kaos. Man har känt sig prisgiven åt hemlöshet, disharmoni och ångest. Man har också fått ögat inriktat på det splittrade, brokiga, motsatsfyllda i vårt inre liv. Den nya psykologien har satt märken i

alla genrer.

Med detta kan många stildrag i den nya lyriken sättas i förbindelse. Satsfogningarna har fått en annan karaktär. Användningen av underordnade satser inskränkes till ett minimum (om också undantag ges, Vennberg t. ex., som i många av sina dikter mera argumenterar än suggererar). Korta, enkelt byggda, asyndetiskt hopade satser lämpar sig bäst för en lyrik med het och snabb puls och upplåtenhet för de yttre och inre impulser som medvetandet blixtlikt kan fånga. På samma linje ligger det utbredda bruket att med ett impressionistiskt ”bredvidvartannat” av substantiv återge disparata sinnesintryck och förbisvirrande medvetenhetsdata.

Det viktigaste stildraget i detta sammanhang är dock bildanhopningen. I den nya lyriken utvecklas inte bilderna organiskt som i den gamla. De tillstädjer bara en flyende kontakt med vad de vidrör — bara en antydan och de har åter försvunnit nästan lika hastigt som tangenten lämnar den cirkel den berört. Bilderna jagar varann, uttränger och ersätter varann. Mer eller mindre medvetet efterliknas de bildsekvenser som med växlande hast och i oavbrutet skiftande eller oscillerande band drar genom vårt inre.

Men det är inte bara det som ligger under bildanhopningen i den nya lyriken. Också annat ligger därunder — något som låter oss anknyta vid vad tidigare framhållits om lyriken överhuvud.

Man har som karakteristiskt för Erik Lindegrens lyrik angett ”abstrakt klarhet” — ett uttryck han själv använt i en intressant artikel om Ibsens ”Brand” från 1942, där för övrigt slutorden innehåller bilder och metaforer som senare skulle gå igen i en så angelägen lyrisk expression som ”Ikaros” i samlingen ”Vinteroffer”. Vad han menar med abstrakt klarhet är att en dikt inte ensidigt får bindas vid en bestämd situation, ett bestämt skeende, den skall ha en form, som gör den tillämpbar på så många likartade situationer och skeenden som möjligt, eller som Rabbe Enckell sagt i några ofta citerade ord: poeten skall ”knyta sig en sänkhåv som passar alla hav och alla floder”. Det som endast en gång förekommer, det partikulära, det individuella, är estetiskt irrelevant. Samtidigt som han inskärper detta odlar Lindegren den konkreta bilden som ingen annan i modern svensk lyrik. Han vill förena det abstrakta med det konkreta för att ge det han har på hjärtat substantialitet och effektivitet. Tanken bör tänka i bilder och känslans bilder bör uppta tanken. Lyriken bör vara sinnlighetsmystik, ha samma verklighetssubstans som det sinnligt iakttagbara — skall vara ”gest”, ”handrörelse” (Åke Janzons komprimerade uttryck för Lindegrens krav på lyriken). Bort med begreppen, bort med idéerna, allt sådant som bara är tecken på något annat! Ordet måste bli sakrament. Tecknets sterila dygd skall ersättas av bildens blodfullhet och sinnlighet, alltmedan dikten förblir så allmän och universell som möjligt.

I detta lyrisk-estetiska program finns i och för sig ingenting eller föga, som inte eftersträvats också av många äldre lyriker, vilkas målsättning varit ”det konkret universella” eller, som det mera romantiskt blivit sagt, det oändliga framställt i det ändliga.

I Harriet Löwenhjelms ”Beatrice-Aurore” talas om en gammal käresta, ”väl död sen många år”. Det är möjligt att diktarinnan tänkt på en bestämd person när hon skrev dikten. För oss är det likgiltigt. Vi behöver inte alls leva oss in i den situation som kanske var hennes. Vi har tillräckligt stoff ur vårt eget liv för att förstå dikten. Mycket har också för oss blivit liggande på vägen. Visioner har tänts och slocknat. Och det händer att någonting möter oss och framkallar en oförklarlig rörelse inom oss. Någonting igenkännande blickar emot oss, någonting förtroligt och ändå förborgat, någonting på en gång nära och fjärran, verkligt och overkligt. Det är som om någonting som myllats ned inom oss vaknat och svarat ur graven. Vad? Det behöver inte vara minnet av någon vi älskat och förlorat. Kanske är det minnet av ett svindlande ögonblick, som plötsligt tyckts oss öppna en dörr mot ett starkare, helare, sannare liv — ett ögonblick som glidit ur våra händer just som vi trodde oss ha fått fatt i det, och som vi sedan ropar efter i vår djupa maktlöshet. Den igenslagna dörrens symboliska situation är oss välbekant. Det som gör ”Beatrice-Aurore” till en universell

dikt eller, som vi också kunde säga, skänker den den ”abstrakta klarhet”, som Lindegren talar om i sin analys av Ibsens drama, är att så mycket förspillt och förlorat i varje människas liv svävar som över- och undertoner i dessa drömboksverser. Samtidigt är dikten *absolut konkret, sinnligt påtaglig, fixerad till situation och plats.* Det allmänna har trängt in i det enskilda, det universella i det partikulära, allt i en trefaldig enhet av känsla, reflexion, vision. Så mycket liktartat och besläktat tränges där utan att det i ord blivit angivet. Och just för att det är så, kan vi varaktigt fängslas av denna dikt. Vi kan uppleva den nära nog som en kulthandling, vars mysterium är oförbrukbart och som dagligen kan återuppstå till nytt liv.

Men är abstraktion och konkretion utmärkande också för en äldre lyrik, så måste det dock sägas att både det ena och det andra på ett särskilt sätt tillspetsats i den nya lyriken.

I sin senaste diktsamling ”Vinteroffer” har Lindegren en dikt som han kallat ”Den infrusne”. Dikten kan göras till föremål för mycket olika tolkningar. En näraliggande tolkning är att den har sin upprinnelse i det läge den stora världskatastrofen försatt oss i, med andra ord att den ligger på samma linje som dikterna i ”mannen utan väg”. Diktaren förtätar symboliken i ett snöhöljt sjölandskap, där isen ligger under ”den låga hängda himlen”. Ur en vak sträckes ett par armar upp över iskanten, medan den dödes stirrande ögon skönjes under isens klirrande spegelnät. En ohyggligare bild av ödslighet, av vargavinter, av arktiskt klimat kan inte tänkas. ”Den infrusnes händer blir”, såsom Johannes Edfelt sagt i en recension, ”allas händer, de blir världens händer, bönfallande sträckta i en tid av förvirring, grymhet, upplösning”,

dessa händer där snön smälter i månad efter månad, spöklikt, rinner, nästan som tårar, nästan ett språk.

Det är en absolut konkret bild och konkret är också landskapet återgivet, men ändå så allmänt att både landskapet och den drunknades händer kan gälla också för många andra situationer, där en människa frusit in och förolyckats. Dikten kan t. ex. uttrycka den schizofrenes inkapsling och förstening. Och betraktar man dikten i dess sammanhang med andra dikter i samlingen, med sådana som ”Ikaros”, ”Snöflöjt” och ”Till en förlorad sommar”, så är det inte uteslutet (såsom det redan i recensionerna antyddes) att den är ett uttryck för hur lätt livet översnöas och nerisas för en poet som stigit alltför högt upp i abstraktionens rymd. Till en sida är det kanske den infrusne Ikaros själv som störtat och dött isdöden, sin egen strävans offer. Om man nu säger: jo, detta och endast detta betyder dikten — då skulle diktaren med all sannolikhet protestera, tycka att hans dikt blivit plundrad på det väsentliga, just på det mångtydiga, det svävande, det obestämda, ty en dikts verkan stegras, menar han, i den mån den träffar åt olika håll.

Jämför vi nu Lindegrens dikt med Harriet Löwenhjelms kan vi säga att Lindegren drivit konstens krav att ge avkall, att utesluta och utmönstra vida längre än hon. Diktens abstraktionsprocess är hos honom långt mera genomgripande. Bara det allmännaste, det väsentligaste har lämnats kvar. Hos Harriet Löwenhjelm finns t. ex. lokala fixeringar, såsom Kornhamnstorg och Hallbecks antikvariat. Ingenting sådant hos Lindegren, varken här eller annorstädes.

Inte så att förstå att inga direkta spår av de situationer, som föranlett hans dikter, skulle återfinnas i dem. Många av hans bilder har präglats av den bakomliggande situationen, såsom den ofta åberopade bilden om ”ödets dystra flykt i saltomortalens fjäderskrud” (sonett XXVI i ”mannen utan väg”). Vad här alluderas på är helvolten i de tysk-ryska förbindelserna ödessommaren 1939, då Ribbentrop överraskande landade på flygfältet i Moskva och skakade hand med Molotov. Men hur annorlunda skulle inte hela situationen ha angetts i äldre lyrik. Att den här trots allt halvt om halvt gömts undan i ett obestämt symbolspråk har sin förklaring i att diktaren sökt en på en gång så allmän och konkret formel som möjligt för de grymma nyckfullheter och brutala överraskningsmoment, som jämt skuggar vår tillvaro, och vilkas spel högt över våra huvuden har lättvindigheten hos en saltomortal i fjäderskrud.

Emellanåt drivs abstraktionen i den nya lyriken så långt att dikten får något av musikens ”indifferens”, dvs.

något av den obestämdhet och mångtydighet som alltid utmärker den musikaliska frasen och som ytterst går tillbaka på att den dynamiska strukturen för en känsla i vissa fall kan vara förvillande lik motsvarande struktur för en annan. Werner Aspenströms ”Den ni väntar passerar inte förstäderna” är skriven under slutet av 40-talet, då det oroväckande internationella läget i nästa nu kunde medföra nästan vad som helst. Men av själva den aktuella situationen finns ingenting i dikten, allt det är utmönstrat, bara det allmännaste har fixerats, och så har det kommit sig att dikten blivit föremål för helt olika tolkningar: de flesta har visserligen funnit att dikten ger uttryck åt dov fruktan (vilket Aspenström själv vid förnyad läsning tyckt sig finna), men andra har ansett att den uttrycker spänd väntan på frälsning, på Frälsaren!

Emellertid är det Lindegren, som i sin diktning bragt det längst i fråga om ”indifferens” — i och för sig en konsekvens av den enträgenhet, varmed han i sin poetiska linjeföring sökt närma sig musiken. Men hela förklaringen är det inte.

Låt oss ännu en gång ta fasta på att han ivrigare än någon annan sökt mätta den poetiska frasen med bilder. Bilderna är för honom ordkonstens strängar över klanglådan, de är hans toner och ackord, hans fixeringar av känslan i omedelbar form. Men samtidigt är de konvergenspunkter för två olika strävanden: å ena sidan strävan efter allmängiltighet och abstraktion, å andra sidan strävan efter konkretion, sinnlighet, påtaglighet. I det förra fallet kräver han av dem att de skall vara så omfattande och mångtydiga som möjligt, i det senare fallet att de skall ge bett åt texten, dvs. ge must och lekamlighet åt vida och abstrakta syften. Resultatet av denna dubbla strävan har blivit en diktning, där ”bettet” eller det substantiella ligger i hela sviter av sammanpackade bilder och det ”abstrakta” i en viss emotionell färgklang, gemensam för eljest mångtydiga och från varandra avvikande, för att inte säga motstridiga bilder — en färgklang, vars förmåga att stå som nämnare för ett otal tolkningar och reaktionssätt står i direkt proportion till dess ”indifferens”.

I ”Vinteroffer” förefaller indifferensen emellertid vara på reträtt. Från det abstraktas ”grymt växande rymd” söker sig diktaren närmare jorden, eller som Bengt Holmqvist sagt i sin recension av samlingen: den måttlösa stigningen har fått ”vika för ett nytt balansförhållande till själens landskap, en lägre flykt”. Renodlingen av de specifikt poetiska uttrycksmedlen har modererats. Dikterna har blivit tillgängligare, också varmare. Tag den underbara ”Ekos klang och morgonsyn”. Redan anslaget, påminnande om Christian Krohgs berömda målning ”Daggryningen”, ger åt minnesvandringen en fast utgångspunkt i en bestämd situation och fixerar därmed ett tonläge, som tillåter också vissa episka element att smyga sig in i texten och bilda ett slags andhämtningspauser i den lyriska strömmen.

6

Kapitlet om bilderna i den nyaste poesien är ett invecklat kapitel. Att t. ex. Lindegren så ymnigt som fallet är griper till bilder, ja, stundom bränner av dem som hade de varit hopbuntade smällare, har säkert också samband med en allmän krissituation i fråga om de lyriska uttrycksmedlen. Man kunde citera hans läromästare Eliot, som i ”East Coker” berättar hur han ännu efter tjugu år försöker lära sig att bruka orden, men knappast lyckats att få bukt med dem för annat än ”sådant som man inte längre har att säga eller inte vill säga längre på det sättet”. Det blir allt svårare att finna specifika och samtidigt nya uttryck för de känslolägen man vill fixera. Tror man sig ha gjort ett fynd, så finner man i regel snart att uttrycket ”redan upptäckts en gång, två gånger, flera gånger och av män som det är hopplöst att tävla med”. Så har det alltid varit, men villkoren gestaltar sig efter hand allt ogynnsammare. Orden är utsatta för en ständig förslitning. Rädslan för klichéer ansätter diktaren. Hur säga allt annorlunda än förr? Läget är bekymmersamt, konstaterar Lars Forssell i en utläggning i tidskriften Utsikt för 1948. Massor av ord måste få sjunka ner i tystnad och stumhet för att återvinna sin fräschör. ”Känslan har ingått en försvagande förening på förhand med orden. På något sätt måste känslan tvättas ren igen, orden dödas till en skapande död; känsla och ord slitas ur sin krampaktiga omfamning. De måste glömma varann för att på nytt kunna mötas någon

annanstans ... Orden måste slipas mot tystnaden för att på nytt kunna höras.”

Om lägets allvar är Lindegren fullt medveten. Men han låter sig inte nedslås. På olika sätt söker han vitalisera orden. Han tillgriper långt gående personifikationer och dramatiserar förloppen. Hos honom *bestiger tårarna en sällsynt trottoar, sjukdomen lämnar sin plats under mikroskopet, lidandet slår upp sitt vitmenade öga, evigheten diar de obegränsade möjligheternas land.* De bildlösa orden skär han ner till ett minimum. Satsens enkla element blir bilder, hieroglyfer med som vi sett ofta mångbottnad betydelse. När vi skulle säga ”väntan” säger han *armars vaka,* talar konkret i stället för abstrakt — så hela vägen: i stället för hjärta (sångarens hjärta) *näktergalens bur*, i stället för längtan *vit horisont i mitt blod* och för klappande hjärta *hammare mot mitt bröst,* i stället för krossade ideal *hängd himmel* och för sjukt samvete *samvetets gulnade vassruggar,* i stället för krig *gamens slutna cirklar* etc. — idel bildord som inte till sin betydelse kan uttömmas genom några entydiga synonymer. Här nämnes programenligt inte tankarna eller känslorna, utan bilder, och bilderna är tanke- och känsloföderskor, är åskådliggjorda tankar och känslor. Också många konkreta ord utmönstras och ersätts av andra, helt nya och oslitna. I stället för blixt säger han *mörkrets saxar,* i stället för vindstötar luftens *blinda tjurar,* i stället för fallande löv *vindens hittebarn,* i stället för gråväder *himlens fågelhinna.* Ett våldsamt försök har gjorts till återgång till det ursprungliga ordskapandet, där allt fixeras vid något sinnligt, såsom etymologens pekfinger avslöjar. Naturligtvis utsätter sig poeten med detta för risken att överskrida gränsen till det maniererade och preciösa. I vad mån detta redan skett får framtiden bedöma.

Man har ofta gjort gällande att bilden i modernismen är artskild från bilden i den gamla lyriken — alltsedan Rabbe Enckell påstod det i Inledningen till sin antologi ”Modärn finlandssvensk lyrik”. Det har jag inte kunnat övertyga mig om. Mera bilder, djärvare bilder, utvidgade bildområden, allt det är riktigt. Men att man först nu skulle hittat på att låta bilden inkarnera tanken och känslan är förhastat.

Visserligen finns det dikter, där bildens funktion inskränker sig till att underlätta uppfattandet och vidga blicken och där bilden kanske faller bort ur vårt medvetande som ett tomt hölster när den gjort sin tjänst. Men den rollen spelar bilden bara i den del av poesien, som till sitt syfte sammanfaller med prosans syften. Eljest är bilden en organisk del av dikten och i vissa fall till och med dikten själv. Att skilja mellan ”bildhölstret” och det som *är* i hölstret är att förinta hela dikten. ”Den fineste Tanke, det var ikke en (som) Billedet illustrerede, men Billedet selv”, framhåller Paul la Cour, som i sina ”Fragmenter af en Dagbog” framför allt har äldre poesi för ögonen. Detsamma säger Susanne Langer på grundvalen av ett ännu ärevördigare material: ”Känslan i en dikt är tanken i den, men tanken är inte explicit, utan implicit”. När lyriken varit som bäst har både tanken och känslan framträtt ”nära nog som en fysisk modifikation”, inskärper Eliot i en av sina essäer om Dante. På samma vis har hela raden av poetikförfattare uttalat sig, från Croce och Bradley till Richards och Staiger. Lindegren kallar sitt känsloskådande för *känslorealism.* Bertil Malmberg har tagit i bruk ett annat uttryck *hallucinationsrealism* i en uppsats om Eliot, och man känner sig inte uppfordrad att modifiera något i det uttalande han där gör: ”Att hallucinationsrealismen skulle för första gången eller restlöst ha blivit gestaltad i dagens ’modernism’ är naturligtvis en villfarelse och predikas endast av mystagoger på varietéscenen, av publika fakirer: de verkliga diktarna har ju igenkännandets gåva och veta, att många av deras art före dem befolkat tiderna.”

Däremot förblir det ett faktum att modernisterna prövat ”hallucinationsrealismen” i tidigare okänd omfattning, vilket lett till hypermetafori. Man rör sig här i en snärjande symbolskog, som väcker längtan efter luft och ljus. Man ropar efter enkelhet, efter de enkla, vardagliga orden, som blev hängda i tysthet, skars ner från galgen och gömdes djupt i jorden. Har de inte småningom tillräckligt länge slipats mot tystnaden? Är det inte snart på tiden att åter

innesluta dem i diktarordens gemenskap?

*

Gammal och ny lyrik skiljer sig i många avseenden radikalt från varann. I modern dikt är det t. ex. ofta inte fråga om en enda lyriskt dominerande stämma, om ett homofont kontinuum som i den äldre dikten, utan om en polyfon orkestrering eller, såsom Gunnar Ekelöf uttryckt sig, fråga om en ekogrotta, genljudande av avsiktligt olika stämmor — varifrån de sedan härstammar, från ett splittrat inre eller en disharmonisk och kaotisk yttre värld eller är anspelningar i stil och ord på andra diktare, allt efter Eliots mönster. Sådant rimmar i och för sig illa med vad jag i början sade om detta lyriska lyssnande inåt, som inte låter stämningen förändras utan bara fördjupas.

Men om också detta är så, så kan det väl ändå sägas, med hänvisning till vad ovan utlagts, att också i modernismen, med allt som där är bisarrt, brustet, splittrat, oregulerat, taggigt kontrapunktiskt, chockartat antitetiskt, hämningslöst bilduppstaplande, går ett stråk, ett strömdrag som i hög grad påminner om den gamla lyriken. Jag har inte rest anspråk på att behandla hela modernismen, vilket hade varit en omöjlig uppgift, utan jag har medvetet inskränkt mig till en del därav. Detta för att ge precision åt själva problemställningen.

När vi riktigt lever är det alltid ett *nu,* vari så mycket väges upp. Men mellan det ena nuet och det andra i vårt liv ligger långa ödsliga sträckor, dag fogad till dag, månad till månad, kanske år till år — idel utsträckt tid som sällan eller aldrig är upplevd tid. Och så med ens ett sådant ögonblick, vari livet utvidgas, någonting punktuellt som erfares inåt, i en inre dimension. Jag tror att lyrikens, den eviga lyrikens hemlighet är att den, oberoende av i vilken dräkt den är klädd, låter oss i detta snåla liv, mitt under det vi vandrar våra ödsliga sträckor, erfara sådana ögonblick, då det tunga, fasta och dova i oss löses och börjar strömma och livet liksom växer till med en ny länk, såsom en lyriker själv en gång har sagt.

DET SKÖNAS FÖRVANDLINGAR

ETT UTKAST

För några år sedan såg jag Holbergs ”Den politiske Kandestøber” på Folketeatret vid Nørregade i Köpenhamn. Salongen var fullsatt, och publiken just sådan man kunde vänta sig en lördagsafton. Det var utkanternas och de många små sidogatornas köpenhamnare som förlustade sig åt Holbergs gäckerier. Skratten spolade i ett över parketten och dränkte replikerna på scenen i sitt svall. Dansk publik har snabba reaktioner, en kvickhet hinner inte uttalas på scenen innan skrattet exploderar — tanken hastar i förväg, genombryter ljudvallen och markerar kompressionsstöten med en knall, just skrattet.

Emellertid tumlade jag tämligen förbryllad ut på gatan efter föreställningen. Holberg skojar med mäster Hermans bildningshunger och omornade politiska intresse och förlöjligar därmed också det första försöket hos en försummad och tillbakasatt klass, hantverkarklassen, att utvidga sina kunskaper, att bli medveten om sitt ansvar och sin roll i samhället. Felet med Herman av Bremen är att han är född två hundra år för tidigt. Han är en pionjär som fälls till marken av en obarmhärtig satir. I dag skulle han sitta i toppen med helt annan mogenhet.

I flera av sina komedier gisslar Holberg den intellektuella parvenymässigheten hos dem som ännu inte hunnit smälta sin lärdom. Det ger honom många tillfällen till festliga avhyvlingar, såsom i ”Erasmus Montanus”, där klockaren i spetsen för byfolket retar sig på den bornerade studenten och löjtnanten stryker bornyren av honom som en bartender rakar av skummet på en just itappad ölsejdel. Men i samma svep förefaller Holberg också att understryka bildningens vådor på ”låga” nivåer. I ”Den politiske Kandestøber” är det uppenbart. Komedien slutar med att den stukade Herman förvisar alla böcker ur sitt hem och varnar

sin familj för att i framtiden smussla in sådana ”kanaljer” i huset.

Holberg är en utrerad antidemokrat, åtminstone efter våra dagars mått. Och det kan inte sägas att regissören på Nørregade hade bemödat sig om att mildra färgerna, skruva ner tonen, utjämna och balansera. Alla grovkomikens avlagringar från mer än två hundra år hade han trofast bevarat.

Det plumpa, simpla, grova hos mäster Herman chargerade han till det yttersta och utstyrde honom med en dumhet av den fastaste konsistens. På samma sätt förfor han med hustrun. I början av stycket visar sig Geske vara en rapp, saklig, oförvillad kvinna, i hopplös kamp mot mannens griller, hans eviga läsande och disputerande. Men så snart skojet med mannens ”borgmästarskap” sätts igång sväller hon ut i pösande högfärd. Här bredde regissören på allt vad han förmådde. Hon uppträdde anskrämligt klädd, ett klädbylte inlindat i schalar och allsköns bjäfs, och manövrerade i famnen en långhårig tax, som räckte henne ända upp över huvudet, som hade hela djuret av allt kelande yttermera kavlats ut på längden. Dessutom tog regissören ut allt som tagas kunde ur den kontrastbelysning som rådsherrarnas uppvaktande fruar erbjöd. Han lät dem utveckla ett raffinemang i klädseln, en elegans i rörelserna, en courtoisie i ord och uttal som definitivt och oåterkalleligen lät det plumpa hos ”borgmästarinnan” anta groteska dimensioner.

Och åt denna grova försimpling — och förenkling — skrattade den goda demokratiska publiken som besatt. Hantverkarståndets ättlingar och efterföljare i vår tid fann ingenting pinsamt i det hela. Hur skall det förklaras?

Jag läste nyligen en liten essä, ”I anledning af Jeppe”, av den danske diktaren Per Lange, som för några år sedan gav ut en volym, ”Ved Musikkens Tærskel og andre Essays” — en samling präglad av den synpunktsrika och på samma gång älskvärda koncentration som aldrig håller oss inspärrade i texten, liksom omyndighetsförklarade, ledbandsförsedda, utan inger oss, under förtrolig samtalston, den lustfyllda känslan att alltid ha friheten inom räckhåll. Där kommer han in på samma problem som jag på Nørregade. Skojet med Jeppe — likartat i många avseenden med skojet med Herman, båda får beskriva samma kurva, hastigt upp, hastigt ner — skall i högsta grad ha uppskattats av bönderna i Holbergs samtid, dessa samma bönder som efter vår tids uppfattning hade bort fälla bittra tårar över att se en ståndsbroder gjord till föremål för ett så hjärtlöst skämt. När bönderna skrattade, så var det inte ett igenkännande skratt, intet skratt åt påstådda skavanker och fel hos dem själva, utan ett skratt åt en fantastisk, halvvägs abstrakt komik, som knappast för dem hade någon som helst förbindelse med den verklighet vari de själva levde. Vi ser inte oss själva. Harmas vi, så riktar sig vår vrede mot författaren; det är honom vi vill korrigera, inte oss själva. Bönderna log åt Jeppes ”artige Kløgter”, men kände sig inte det minsta träffade av satiren — då skulle deras skratt hastigt ha förstummats.

Nu kan man visserligen undra var bönderna under förra hälften av 1700-talet var i tillfälle att se teater, men bortsett från den ev. anakronismen förefaller Langes resonemang oantastligt. Vad vi lär oss av den komiska teatern är att den inte lär oss något om oss själva, hur mycket den än lär oss om andra. Det finns många som är färdiga att utsträcka detta att gälla all teater överhuvud. Teatern är liv och ändå inte liv, verklighet och ändå sken, allvar och ändå spel. Den dubbelheten, menar de, skall återfinnas också hos åskådaren. Hans känslor lämnar honom själv oberörd — därför att den som på sin åskådarplats erfar dessa känslor är en annan än den som nyss lämnade sina ytterkläder i garderoben. Det är inte bara skådespelaren som iklär sig en roll, det gör också åskådaren. Jaget på parketten är inte detsamma som jaget i arbetet, på gatan och i hemmet. Till och med Diderot måste medge det i ett ögonblick av tvivel på teaterkonstens uppfostrande betydelse: ”Den borgare som går in i teatern lämnar alla sina fel utanför porten och iför sig dem inte förrän han lämnat teatern. Så länge han uppehåller sig därinne är han rättfärdig, opartisk, en god fader, en trofast vän, en tillbedjare av dygden, och jag har ofta sett människor djupt indignerade över handlingar som de själva skulle ha begått om de befunnit sig i samma situation som den person befann sig i som nu är föremål för deras avsky.”

Om detta gäller teatern en gång för alla kan diskuteras, men säkert är att det i högsta grad gäller den komiska teatern. Där elimineras vårt egentliga jag, och grundligare än vanligt, och utan att alltid ersättas av ett ”dygdejag”, såsom Diderot tyckes mena. Komiken låter inga allvarliga känslor uppkomma. Allt vad vi är till vardags, är vi befriade från, alltså inte bara från våra fel. Moral och konvention har ofta ingenting längre att betyda för oss. Vi glömmer våra ambitioner och oförrätter, våra villkor och trångmål. Vi är plötsligt lyckligt oansvariga, skrattar rent av åt det fördömliga, bara det framträder i en lustig skepnad. Vi har bytt tillvaroform. Till och med tanken är suspenderad. Den som skrattar tänker inte. Han lever helt i ögonblicket, hastar från ögonblick till ögonblick, från kvickhet till kvickhet, aktande sig noga för att falla i de gropar som kunde väcka eftertanke.

Det var just det jag fick se på Folketeatret. Publiken skrattade och var därmed lyft över alla besvärande frågor och intrikata påminnelser. Den kunde varken träffas av författarens satir eller harmas över hans ståndsfördomar, eftersom den inte existerade i samma mening som förut. Skämtet hade utplånat vad dessa människor eljest var.

Holberg gick fri för att han roade. För hans baktankar fällde skrattet en ogenomtränglig ridå.

2

Det kan synas egendomligt att jag inleder en essä om det skönas förvandlingar med något som tyckes ha så litet med det ”sköna” att skaffa som Holbergs utskrattande av mäster Herman och hans hustru. Men det ger mig anledning att strax få sagt vad det här kommer att vara fråga om.

Det *sköna* i estetiken har dubbel betydelse, en snävare och en vidare gräns. I snäv mening är det sköna identiskt med det vackra, såsom när vi talar om ett vackert ansikte, ett vackert landskap, en vacker färgkombination, en vacker klang osv. I vidare mening är det sköna identiskt med hela det estetiska upplevelsefältet, det som det estetiska sinnet under sin framväxt erövrat. När det här är tal om det skönas förvandlingar är det sköna taget i denna vida bemärkelse, det omfattar alla estetiska modifikationer eller kategorier eller stämningstyper — hur vi nu vill kalla det som i de enskilda fallen delar sig i det sköna i snäv mening och i det sublima, det värdiga, det behagfulla, det tragiska, det komiska etc.

Uttrycket *stämningstyper,* som jag för min del föredrar, måste förtydligas.

När vi förhåller oss estetiskt till något, kan man skilja mellan vår upplevelse som psykiskt faktum, den estetiska reaktionen alltså, och det objekt eller intryck som framkallar denna reaktion. Det betyder att det i vårt estetiska liv föreligger två parallella räckor — en räcka subjektiva tillstånd och en räcka objektiva fakta. Med ”stämningstyper” avser jag vissa likartade estetiska tillstånd, som låter sig indelas i bestämda grupper. De objektiva fakta åter, som framkallar resp. tillstånd, kan betecknas som *uppenbarelseformer* för det estetiska. Nu skall man emellertid inte tro att hithörande begrepp till sitt antal är en gång för alla fastslagna. Ju tätare snitten lägges i räckan av våra estetiska upplevelser och ju mer vårt subjektiva liv utvecklas, desto flera stämningstyper och motsvarande estetiska uppenbarelseformer kan särskiljas, såsom det idylliska och det elegiska, det rörande och det naiva, det humoristiska och det tragikomiska, det brutet sköna och det karakteristiskt fula och mycket, mycket annat.

Visserligen stämplar en estetisk auktoritet som Croce alla hithörande begrepp som pseudoestetiska, i det han förlägger deras behandling till psykologien, under motivering att estetikern endast har att befatta sig med frågan, om den konstnärliga gestaltningen eller expressionen är lyckad eller ej, i hans språk skön eller ful. Dessutom bär honom dessa begrepp emot, emedan det visat sig svårt att ge entydiga definitioner av dem. Så här summerar han vad erfarenheten tycks ha lärt honom i fråga om möjligheten att definiera dem: ”Upphöjt eller komiskt, tragiskt, humoristiskt osv. har allt det varit och kommer att vara som benämnts eller

benämnes så av alla dem, som använt eller använder sig av dessa ord.” Det är elakt men knappast heller mer. Svårigheterna att definiera ett begrepp gör i och för sig inte begreppet meningslöst. Croce själv har om konsten sagt att den är något som alla vet vad den är utan att någon tillfredsställande kan säga vad alla sålunda vet. ”Visste man inte verkligen på något vis vad det är fråga om skulle inte ens frågan kunna uppstå, ty varje fråga innebär en viss vetskap om den sak som är dess föremål: den är ju angiven i själva frågan och sålunda betecknad och känd.”

3

För att strax visa hur en stämningstyp i anslutning till den estetiska uppenbarelseformen kan förvandlas eller differentieras skall jag ännu ett ögonblick dröja vid det komiska.

Om Holbergs Kannstöpare uttalade sig Leopold femtio år efter dess tillkomst mycket skarpt. Naturligtvis inte för tendensens skull, som han i och för sig måste antas ha helhjärtat slutit upp kring, men för att författaren överhuvud befattat sig med ett så mindervärdigt ämne! Att uppehålla sig vid ett sällskap av politiserande hantverkare, som ”dobbla över statssaker” och spiller öl på kartorna är ”lågt i ämnet, i sederna, och det fördömes av den goda smaken alltid och allestädes”. Leopolds kritik av Holberg är identisk med Boileaus av Molière mer än hundra år tidigare. Också den senare fick uppbära klander för att han i vissa av sina komedier, rättare farser, sänkt sig ner till ”populasen” (Boileaus uttryck), långt under Hov och Stad, till vilken senare på sin höjd den bildade medelklassen räknades. Något alibi för Molière i Boileaus ögon var det inte att också han delade en nedlåtande syn på den miljö han sålunda beskattade. Det förkastliga var att han alls tillstadde den sortens människor med deras tarvliga tänke- och talesätt ingång i litteraturen.

Så ringaktande kunde man alltså se på det lägre folkskiktet. Med några allvarliga känslor kunde man inte omfatta det. Till nöds var komiken det enda sättet att ta befattning med det. Det komiska engagerar oss inte, det stannar på ytan, vi skrattar och tänker inte vidare på det vi skrattar åt. Vi är fria och går vidare.

Men Molière och Holberg upphörde inte att tänka på vad de skrattade åt. Med en fruktansvärd arsenal av kvickhet och satir och oförvillad människokunskap gick de till storms mot mänskliga laster och odygder. De var moralister båda två. De ville förbättra människorna genom att avmåla deras fel och karakterisera dem genom att förlöjliga. I regel lät heller ingendera av dem ”boven” ostraffad löpa med bara vårt skratt i hälarna. Och alltför djupt hade de trängt in i människornas situation och de missförhållanden, varunder flertalet av dem levde, för att inte stundom, i varje fall stundom, känna sig upprörda. Då hände det att de mitt i sitt persiflage plötsligt lät sina figurer ge uttryck åt en stark social bitterhet, såsom Holberg i ”Peder Paars” och Molière i ”George Dandin”.

Och ändå är denna komik, med rötter långt tillbaka i tiden, hos Menandros, Plautus och Terentius, till sin art helt olik den *brutna komik,* som redan före Molière och utan någon tradition hade sprungit i blom i Cervantes’ ”Don Quijote”, ett verk som nätt och jämnt publicerat i Spanien nådde Paris och blev ivrigt läst och gouterat, både på originalspråket vid hovet, där spanskan vid den tiden, i början av 1600-talet var utbredd, och i översättning. Men ingenting talar för att man skulle ha haft sinne för det som verkligen är originellt i boken. Dess öde förblev länge och väl att enbart tas från ”le coté divertissant”.

Sant är också att det enbart roande i ”Don Quijote” är det som först faller i ögonen och helt dominerar första delen. Komiken där kan återföras till de tre moment, som brukar anföras som förklaring till det komiska. Man skrattar åt det som gränsar till det fula och vanskapta; man solar sig i egen förträfflighet — så bakvänt som de två skulle inte vi bete oss! — och man kvitterar med ett skratt den logiska och psykologiska motsägelse som ligger i att en man som Don Quijote, för att tala med hans väpnare, inbillar sig vara en stridbar man då han är gammal, begåvad med styrka då han är skröplig, en hjälte som bör räta ut allt krokigt, medan han själv är krökt av ålder.

Men det underliga är att detta verk, påbörjat i avsikt att göra narr av riddarromanerna, efter hand engagerar författaren till den grad att det som var utgångspunkt småningom krymper ihop till en tillfällig impuls. Vad som hände är helt enkelt att han under skildringens gång blev fäst vid sitt hjälte- eller clownpar.

Don Quijote är inte bara en narr som man kan ha roligt åt, inte heller bara en tapper man som alltid råkar illa ut, eller en belevad men oombedd hjälpare. Han är allt detta på en gång, narraktig, tapper, belevad, oombedd, men dessutom något annat: en god och varm människa med uppriktig vilja att vrida världen rätt. Och Sancho å sin sida är inte bara den platta nykterheten och den loja följsamheten. Han delar också sin herres exaltation. Finns det hos Don Quijote vid sidan av all galenskap mycken klokhet, så finns det också hos hans vapendragare mycken överspändhet. Visst ser Sancho att väderkvarnarna är väderkvarnar och inte jättar, att Mambrinos' hjälm är en barberarskål, att dammolnet som rivs upp över fältet härrör av en hjord får och gumsar och inte av en ofantlig krigshär, men bäst det är är han fångad av sin herres griller och tror att denne skall bli kejsare och han själv greve och ståthållare. Gjorde han inte det, så hade han inte förmått uppbära rollen av den trots alla vedervärdigheter omutligt trogne tjänaren, och över hans förvittrade ben i mullen vid sidan av hans herres skulle inte ha stått epitafet:

Och bredvid har fått sitt läger Sancho, som hans öde delat. Vad! om i förstånd han felat, större trohet ingen äger.

Hemligheten med det intryck Cervantes' bok gör är att hans hjältar är både det ena och det andra, både förnuftiga och tokiga, både räta och aviga. De är inte entydiga, utan dubbeltydiga, inte enkla utan sammansatta. Dessa element doserar Cervantes på olika vis hos de två, men alltid är det fråga om ett både-och. När Sancho skall tillträda sitt ståthållarskap över ön Barataria låter Cervantes Don Quijote författa och till sin väpnare överlämna en sedekatekes och en vägledning för styresmannen, som tål jämföras med de yppersta maximer som någonsin skrivits. Inte ett stänk av komik kan spåras i dem. De är författade utur djupet av Cervantes' hela livserfarenhet och geniala människokännedom. Till den grad har hans syn på den man förändrats, som han i början lät färdas under en sol så het och brännande "att den kunde ha varit nog för att uppsmälta hans hjärna, om han haft någon".

Men det märkligaste är ändå vad som berättas om Sancho och hans ståthållarskap. Man kunde ha väntat sig att denne vid sin upphöjelse i många stycken skulle föregripa sin ståndsbroder Jeppes beteende hos Holberg. I själva verket avslöjar sig Sancho som en speciellt i rättssaker synnerligen förslagen och rättvis ståthållare och visar sig också i statssaker vara både klok och framsynt. Det är med tanke på det som Don Quijote på sin dödsbädd kan säga att han, som under sin galenskaps tid gett Sancho ståthållarskapet över en ö, skulle nu när han är klok, om han kunde, ge Sancho regeringen över ett helt rike. Det är annat än att slå bakut som Herman av Bremen gör, när han förvisar alla böcker ut ur sitt hus.

Så får berättelsen om de två efter hand tyngd och allvar — vi skrattar inte längre, vi röres, och när vi slår igen boken stannar vi i begrundan över det svårgenomskådliga hos människan. Det är ingen misantrop, ingen människoföraktare, som skrivit boken om "den sinnrike junkern av La Mancha" utan en författare, som trott sig upptäcka det utvecklingsdugliga hos människan och bevarat tron på hennes möjligheter.

Cervantes är visavi sin riddare och hans vapendragare rov för blandade eller sammansatta känslor, och det är de själva också, såsom när Sancho rider bort från sin ståthållarö "halvt glad, halvt sorgsen" och Don Quijote i en liknande sinnesstämning bryter upp från det hertigliga slottet, från sina välgörare, väl vetande att han ingenstädes i världen har en varaktig stad. Över dem båda faller samma belysning av övergivenhet och ensamhet som över deras sentida efterföljare Chaplin, där denne vankar bort mot en tom horisont med sitt plommonstop, sin tunna käpp och sina slitna kängor.

Det finns vemod, värme och hjärta i Cervantes' skildring av Don Quijote och Sancho Panza och därmed har

udden brutits av den enkla komiken, av skrattet, som alltid dirigeras av hjärnan, aldrig av hjärtat. För att kunna skratta åt en människa, som väckt vår medkänsla eller tillgivenhet, måste vi för ett ögonblick ha glömt denna medkänsla eller tillgivenhet.

Hos Cervantes har komiken blivit bruten komik, förvandlats till det varma och goda leende som kallas *humor.*

4

Man föreställer sig ofta att estetiken är en vetenskap som står stilla eller i varje fall rör sig framåt inom mycket blygsamma gränser. Till en del är det så. Många estetiker ser sin uppgift i att analysera de estetiska begreppen och fastställa deras inbördes relationer som vore de ett slags fasta storheter, en sorts orörliga stjärnor på vår andliga himmel, eller också bemödar man sig om att belysa den estetiska njutningen och redogöra för dess natur och orsaker, utan att komma så värst mycket längre än tidigare tänkare. Man förstår att Henrik Schück under intryck härav kunde komma till uppfattningen att estetiken är ”en av filosofiens förstenade jätteödlor” och med den motiveringen avstod från alla förhör i ämnet sedan han tillträtt professuren i estetik med konst- och litteraturhistoria i Uppsala 1898.

Emellertid ges det inte bara en vilande eller statisk estetik utan också en rörlig eller dynamisk. Det hänger samman med att det estetiska sinnet i fråga om sina gränser inte är en gång för alla fixerat, utan ständigt utsträcker sin radie mot nya, tidigare estetiskt irrelevanta områden och medvetenhetsinnehåll. Det är på detta Cervantes’ roman är ett exempel. Flera liknande exempel kommer i det följande att lämnas, ty temat om det skönas förvandlingar är i själva verket temat om den ständigt fortskridande utvidgningen av den estetiska livssfären.

Men innan detta något närmare utföres, kan det vara skäl, just med Don Quijote och Sancho Panza för ögonen, att peka på vissa vanskligheter som en gång för alla är förknippade med ett utvecklingshistoriskt tema.

Så snart vi frågar efter ursprunget till något, såsom här till humorn i den mening vi gett ordet, råkar vi lätt ut för en erfarenhet, som Thomas Mann djupsinnigt filosoferar över i inledningen till ”Josef och hans bröder”. Någonstans i ett historiskt fjärran tycker vi oss skymta något som är det första, det bokstavligen nya och originella. Men ser vi närmare efter, visar det sig ofta att vi stannat bara vid sådant, bakom vilket vi skymtar något ännu äldre och ursprungligare. Vår vandring bakåt är som en vandring i ett dynlandskap. Vi ser en dyn avteckna sig i fjärran, och vi säger oss att bara vi har nått den, skall allt i ett enda anlopp upplåta sig för vårt öga. Men hunna dit finner vi åter och åter nya dyner, som alltid vinkar med löftet: sök komma hit och ni har nått fram! Så fortsätter vår vandring bakåt i ett oändligt landskap av ständigt på nytt uppdykande dyner, men vi når aldrig dit vi ville nå.

Också i fråga om humorn kan vi vandra långt tillbaka, säkert mycket längre än till Cervantes’ ”Don Quijote”. En kännare av antiken har för mig uppgivit att ansatser till humor kan spåras redan i den utgående antiken. Kristendomens kärlekslära skall ha legat bakom. Ty humor är inte bara att se det stora i det lilla, utan framför allt den sympatiska, vänliga, förlåtande synen på det i många avseenden löjliga och småaktiga. Andra har spårat humor ännu längre tillbaka i tiden, hos Sokrates, t. ex. i hans tredje försvarstal, där han, efter att ha erfarit att han dömts till döden, uttrycker sin glädje över att snart, om det finns ett annat liv, kunna fortsätta sin verksamhet där och undersöka huruvida det förhåller sig med de homeriska hjältarna som med så många av hans landsmän, att de tror sig vara visa utan att vara det.

Don Quijote och Sancho Panza är i många stycken ett clownpar, vilkas art att samtala går igen hos clownerna i cirkusrundeln. Cirkus har gamla och troget fasthållna traditioner. Hör till dessa traditioner också

clownparet? Och när har detta par först uppträtt? Före eller efter de två hos Cervantes? Att Don Quijote och Sancho alltid existerat som typer i livet förefaller sannolikt. Men litterärt sett — var ligger upphovet, var gavs den första impulsen till dem?

Vidare har vi narren vid hertigens hov. Som typ är narren mycket gammal. Också han är fylld av galenskap, men det hindrar honom inte att säga djupa sanningar som det förvägras andra att säga. Man kan misstänka att också Cervantes i skydd av ”narren” i Don Quijote vågat säga åtskilligt som han eljest dragit sig för att säga (såsom då han låter D. Q. brännmärka behandlingen av slavar, dem man under namn av ”frigjorda” kör ut ur huset när de inte längre orkar arbeta och därmed gör dem ”till slavar under hungern, från vilken de inte kan hoppas någon befrielse annat än genom döden”). Narren var redan tidigt inte *bara* narr, som vi på sin höjd kan skänka vårt löje, utan en person som i sin ringhet och narraktighet samtidigt var något större och mycket allvarligt. Blandade eller sammansatta känslor kan inte uteslutas hos honom lika litet som hos dem som lyssnade till hans gäckerier. Här kan redan humor ha smugit sig in och inte bara satir och ironi. När uppträder narren som en sådan dubbeltydig person i livet och när i litteraturen? Det är frågor som säkert föranlett undersökningar, och kanske har de svar som getts bara varit tillfälliga stationer vid olika dyner, bakom vilka oavbrutet nya dyner i historiens djup dykt upp och lockat?

Don Quijote uppfattades som vi såg länge som en enbart komisk figur. Hur har det varit med andra diktade gestalter? Hur reagerade man ursprungligen inför dem? Vad var Shylock för sin samtids åskådare, frågar Yrjö Hirn. Kanske bara en rödhårig procentare, en jude i vanmäktigt raseri. Det som i våra ögon ger dimension åt honom, hans nationella patos, gick säkert Shakespeares samtida förbi. Sannolikt skrattade den äldsta publiken åt Hamlets vansinnesscener och roade sig åt Caliban som vi roar oss åt en vanlig cirkusclowns upptåg. Sådana i våra öron skorrande skratt kan vi fortfarande få höra under uppförande av resp. stycken — vi kallar det då att skratta på fel ställe utan att vidare tänka på att det kanske anger en tidigare reaktion, som ännu ur tidsdjupet dyker upp i nuet. Den franska scenens stora komiker Coquelin har sökt bevisa att Alceste ursprungligen framstått som en ren farsfigur. Det är inte omöjligt. Men mest irriterande av allt i sin ovisshet är frågan, hur mycket författarna själva har lagt in i sina gestalter av det vi nu tycker oss finna i dem. När F. C. Sibbern vid en doktorsdisputation med stort eftertryck hävdade mot Sören Kierkegaard att redan Sokrates var humorist, så kan om båda sägas att de strängt taget uttalade sig om något de inte kunde veta något om. Vad Platon innerst lade in i sin bild av Sokrates är för alltid undandraget vår kunskap.

Många ovisshetsfaktorer skuggar vårt tema. När det därför ovan sades att humorn utan någon tradition sprang fram hos Cervantes, så innebar det inte påståendet att humor skulle saknats före honom, såväl i litteraturen som i livet, utan bara att traditionen tog vid med honom och några andra i samtiden, såsom Shakespeare, i vars personteckningar efterföljande generationer trott sig finna rika spår av humor, och en målare som Velázquez, som målade de två dvärgarna vid det spanska hovet på ett sätt som ger åt vårt intryck av dem en särskild komplikation: i och för sig verkar de komiska i sin otvetydiga självkänsla i kontrast till deras litenhet, men samtidigt för de in ett element av sympati i åskådarens stämning genom det melankoliska uttrycket i sina ögon. För Harald Höffding råder det inget tvivel om att Velázquez har iakttagit dem med humor. Målaren har haft blick för den punkt där kroppens vanskapthet gjort själen orätt.

Och ännu en sak.

I en intervju med några skådespelare för några år sedan om deras intryck av vad publiken skrattar åt, framhöll Anders Henrikson att man aldrig kan veta åt vilket håll åskådarnas reaktioner går. Publiken är som duvorna på taket, lyfter plötsligt allesamman, flyger åt ett håll, kantrar lika plötsligt åt ett annat håll, alltid på samma gång och lika oberäkneligt. Det är som följde publiken någon egendomlig irrationell radar. Den ena kvällen är människorna lustiga och lekfulla, den andra kvällen är de som döda.

Men det är inte bara med sitt skratt människorna uppför sig som duvor. I mycket allvarligare sammanhang gör de på samma sätt. Fladdrar plötsligt upp, kastar sig över stupen, brusar i väg, alltid i flock, än hit, än dit. Vad driver dem? Vad går mellan dem? Den ena gången är människorna milda och goda, den andra gången ser de blodsyner allesamman.

Någonting liknande kan iakttas också på det kulturella fältet. Plötsligt och samtidigt på olika håll framträder uppfattningssätt och rörelser, som mer eller mindre automatiskt följes eller efterliknas av de flesta och därmed ger tiden dess prägel. Efteråt kan man på enskilda händer redan tidigare finna motsvarigheter härtill, men av någon anledning hade det, som då visade sig, ännu inte kraft att bryta igenom och bli stilbildande. I en utvecklingshistorisk exposé är det naturligt att ta fasta på sådant som direkt kan sättas i samband med en kantring i hela betraktelsesättet.

Och nu, efter dessa förtydliganden och reservationer, till temat om det skönas förvandlingar. Det känns som att kasta sig i ett hav, men helt utan riktpunkter och vilopunkter, också trygghetspunkter, behöver jag inte vara i min översikt. I många avseenden kan jag anknyta till den schweiziska romanisten och stilforskaren Erich Auerbachs skarpsinniga och fantasieggande verk ”Mimesis” där han, med exaktheten hos en filolog, undersökt hur den västerländska litteraturen småningom erövrat nya verklighetsterritorier av både materiell, social och psykologisk art.

5

I konstens värld står som allestädes lagen och livet mot varandra. Där lagen och reglerna haft mest att säga, har man genom sträng utmönstring av vissa drag och omsorgsfull sammansättning av andra sökt rätta på det ofullkomliga livet, och det *enkelt* eller *ädelt sköna* har framträtt som konstens mål och mening.

Till en sida — om också bara till en sida — var detta antikens uppfattning, med en grokraft och livskraft långt upp i tiden. I sista hand skall det sköna tillhöra en fulländad värld, en de rena formernas värld, där allt lever ett rofyllt liv, undanryckt livets misärer. Enligt Platon har det sköna sitt ursprung i en metafysisk verklighet, en verklighet som inte är av denna världen.

Hur hårdnackat detta skönhetsbegrepp kunde hålla sig kvar, får man ett starkt intryck av i den franska klassicismen med dess regeltvång. Corneilles och Racines hjältar och hjältinnor är offer för lidelsernas stormar och går därför under, men inte dess mindre rör de sig i atmosfärlös upphöjdhet. De är bortryckta ur varje förankring i livets materiella och triviala villkor. Ej heller vidlåder dem någon lekamlig brist. Den tragiska hjälten får inte vara gammal, inte sjuk, inte bräcklig, inte på något vis missbildad. Oidipus finns bland Corneilles hjältar, men på en avgörande punkt skiljer han sig från förebilden hos Sophokles: med utstuckna ögon vacklar inte denne Oidipus in på scenen. Själva det stränga kravet på rummets och tidens enhet lyfter handlingen *ur* rummet och tiden, såsom Auerbach har påpekat; man får intrycket av en absolut, mytisk, jordiskt obestämbar skådeplats. Man kan också uttrycka det annorlunda. Vi får följa lidelsens, passionens ström i dess renhet, i dess rena flodbädd. Om man talar om ren poesi, om rent måleri, om ren musik, så kan man också, när fråga är om det franska klassiska dramat i dess högsta uppenbarelseformer, tala om ett rent drama, en ren tragedi.

Med ett framställningssätt som detta, så vitt skilt från Shakespeares med hans myller av gestalter, hans sidohandlingar, hans scenväxlingar, hans språng i tiden, hans naturförbundenhet och hans rika svep ur alla samhällsskikt, var varje realistisk skildring av det alldagliga livet oförenlig. Man förnekade eller ville inte se att ett motiv från vardagen kunde behandlas på ett sätt som hade djup och allvar. Man höll fast vid den distinktion mellan hög och låg stil, som redan i god tid hade utbildats i antiken och som fick en anonym skribent från första århundradet e. Kr., av eftervärlden tilldelad ärenamnet ”den förste moderne kritikern” och länge identifierad med den sengrekiske författaren Longinos, att gå illa åt Homeros (dvs. den Homeros

som skrivit Odysséen) för att han blandat samman stilarna. Det är ur det ”upphöjdas” synpunkt pseudo-Longinos bedömer saken. Odysséen skall bära alla spår av att vara skriven av en åldrande man. Diktarens patos har förvandlats till etos, och han slutar med skildringar ur vardagslivet i Penelopes hus. Sådant är inte upphöjt, det är komedi, förklarar denna nagelfarare av Odysséen och avrundar sin uppfattning med en bild, som visserligen gör heder åt stilisten i honom men knappast åt kritikern: ”Som när havet viker tillbaka i sitt djup och stranden ligger bar långt ute, ser man i Odysséen storhetens ebb och i äventyren och fablerna ett flackande dis.”

Mellan pseudo-Longinos och Boileau ligger ett väldigt avstånd i tiden och tänker man på allt som litterärt sett inträffade under detta tidsspann, så ter det sig ofattbart att inte hela fördomen om hög och låg stil och de oöverstigliga murarna mellan dem en gång för alla sopades undan. Vilken revolution i framställningssättet innebar inte t. ex. evangelierna i förhållande till den antika stilkonventionen. Inte bara i fråga om dialogen människorna emellan, som tack vare det grekiska folkspråkets enkla satsfogningar hade fått en helt annan omedelbarhet och slagkraft än vad fallet var i den samtida antika dikten, utan framför allt däri att människor på det lägsta tänkbara sociala plan ställdes inför situationer av stort, ofta tragiskt allvar. Det realistiskt vardagliga, ja, låga och ovärdiga, förenades med det högsta och djupaste: med det eviga och sublima. Och ändå hände det som så ofta hänt: de som segrade blev i andra hänseenden besegrade av dem som lidit nederlag. För lång tid framåt. Den levande impulsen från evangelierna fångades upp av den antika stilkonventionen och råkade ut för den stelningsprocess som utan avbrott försiggick inom den senantika världen.

Härtill kom att evangeliernas enkla män och kvinnor lyftes ut ur den miljö och de förhållanden de levat i genom att helgonglorian spändes över deras huvuden. De blev legendariska, blev sublima och mänskligt oåtkomliga. Samtidigt tömdes de på konkret mänskligt liv genom radikal stilisering. Nazarenen och gestalterna kring honom förvandlades från levande människor till heliga ornament, inte minst inom den bildande konsten, varom H.P. L’Orange skrivit en fängslande bok ”Fra antikk til middelalder: fra legeme til symbol”. Både till kropp och själ förtunnades de till symboler. Legendbildningen sätter alltid in så snart något mänskligt betydelsefullt framträtt. Mytskapandet tar vid. Det som en gång levde förvandlas till staty.

Diktarnas och konstnärernas stora massa är en långsamt framskridande kolonn. Då och då lösgör sig stormtrupper ur den, rycker i förväg, anfaller, gör erövringar, kastas tillbaka, stupar, utplånas, kanske glömmes. Men i deras spår har kolonnen kunnat rycka fram, och ett allt rikare mänskligt spektrum har införlivats med vårt medvetna liv. Hur den från antiken ärvda stildistinktionen mellan högt och lågt småningom tvingats jämka med sig, hur den urholkats, försvagats och smulats sönder, är en dramatisk utvecklingshistoria där idel attacker och motattacker avlöst varandra från århundrade till århundrade.

Från Augustinus’ inträngande människokunskap i hans ”Bekännelser” går en linje över de kristna mysteriespelens vardagliga realism och den helige Franciscus’ famnande av allt som rör sig och andas i vatten, på jorden och i luften, till Dantes ”Gudomliga komedi” med dess öppna blick för den mänskliga verklighetens mångförgrenade värld och dess nästan chockerande naturalism i fråga om den kreaturliga sidan i människans tillvaro — ett drag, som en gång för alla hör den kristna antropologien till och som förstärktes ju längre medeltiden varade. En motgående rörelse betecknar den feodala dikten, där det endast är riddaren och hans dam förbehållet att erfara någonting allvarligt och betydelsefullt. Ättlingar av dem i rätt nedstigande led är den franska tragediens hjältar och hjältinnor, i viss mån också den borgerliga italienska diktens kärlekspar, sådana de till en början gestaltades. Men breddningen av motivkretsen fortgick och fördes tätt intill portarna av den franska klassicismen genom Rabelais och Montaigne, som båda, märkligt nog, sökte stöd för sitt djärva uppsåt att blanda stilarna i den förebildliga antiken.

Vad de åberopade sig på var den av senare släkten ivrigt uppmärksammade episod i Platons ”Symposion”, då Alkibiades håller sitt lovtal till Sokrates och ställer den fule, trubbnäste Sokrates’ yttre mot hans inre

skönhet och vishet och griper till bilden av de skulpterade silenerna i bildhuggarverkstäderna, vilka när de öppnas visar sig dölja en gudabild. Ett annat ställe i samma dialog som Rabelais och Montaigne kunde ha hänvisat till, hade varit den underligt perspektivrika berättelsen om Eros' födelse ur en förbindelse mellan Poros, energien, och Penia, fattigdomen, ty också här länkas uppmärksamheten från ett yttre till ett inre: Eros är i denna version husvill och uteliggare, han är grov, smutsig och barfota, ett mödernearv, men han älskar det sköna med en energi som han har från fadern. Dessa två episoder i ”Gästabudet”, Alkibiades' tal och Sokrates' berättelse om kärleksgudens födelse, anger en helt annan linje i vårt antikarv än den varom det tidigare varit tal. Det var den linjen Rabelais och Montaigne följde.

Rabelais åberopade Alkibiades' liknelse om silenerna närmast bara för att länka läsarens uppmärksamhet på att hans böcker gömmer också annat än bara skämt och gyckel. Montaigne gjorde det i ett vidare syfte. Han lät med Sokrates som utgångspunkt, med hans enkla, konkreta språk för ögonen, så fullt av liknelser ur alldagliga människors liv, en ny motivvärld stiga fram, där en ny skönhet skymtar — en skönhet i det brutna ljuset av livets vedermödor. Han kallade fram bilden av ensamma, fattiga människor, som tyngda av sorger och bekymmer lutar sina trötta huvuden över sina händers möda. Och ändå är deras drag präglade av sinnesstyrka och jämnmod. Det var inte längre det enkelt eller ädelt sköna som talade ur dessa bilder, utan det *brutet sköna.*

Det brutet sköna har fulheten i sitt närmaste grannskap. Det innehåller alltid element av lust och olust — i motsats till det enkelt sköna som är helt lustbetonat. Därför kunde det brutet sköna komma till full utveckling först i och med att människorna blev förtrogna med *sammansatta* eller *blandade* känslor, såsom redan Shakespeare och Cervantes hade varit. Det var i 1700-talets sentimentala diktning detta i större utsträckning ägde rum — vad *vi* menar med ”sentimentalt” och som redan då kunde spåras, nämligen att självbetraktelsen blev ett fint rör, av njutningslystnaden nedsänkt i den egna smärtan för att hämta ur den bitterljuv lust, var bara ett tillspetsat uttryck för en av de märkligaste breddningar av känslolivet som överhuvud ägt rum. Ett karakteristiskt uttryck för detta var upptäckten av ruinernas melankoliska skönhet — ”skönare än skönheten är ruinen av skönheten” citerar Carl Fehrman i ”Ruinernas romantik” — och på samma linje låg upptäckten av de oregelbundna bergsformationernas skönhet, där rysningen inför det ödsligt vilda landskapet plötsligt blev ett estetiskt värde sammansatt av olika känslokomponenter.

Sedan dess har människornas förmåga att uppleva blandade känslor oavbrutet varit stadd i tillväxt — genom Sturm und Drang och romantik, genom modern realism och naturalism, genom symbolism och surrealism. Samtidigt har det brutet sköna antagit allt rikare varierade former. Att lära känna det mänskliga hjärtat i alla dess aspekter har blivit skildringens mål. Allt som rör sig i sinnet skall bringas i dagen, i hela dess dubbeltydighet, både det dunkla och det ljusa, det grova och det fina, det otydliga och tydliga, både det förvirrade och det av förnuftet genomlysta, både olusten och lusten. Den psykiska verkligheten i hela dess mångfald skall inbegripas. Härmed var också avgränsningen neråt, mot lägre sociala skikt, sprängd. Hjärtat känner inga gränser, allra minst känner de blandade känslorna det. Skildringarna började växla mellan allvar och skämt, tårar och skratt. Läran om de renodlade stilarna var bruten.

Den som läst Zolas ”Germinal” från 1885 erinrar sig säkert den scen i romanen, då Etienne, arbetarynglingen med de revolutionära idéerna, ser arbetarflickan Catherine klä av sig i det gemensamma sovrummet hos gruvarbetarfamiljen Maheu:

Då den sista kjolen föll, visade hon sig i sin bleka vithet, denna de blodfattiga blondinernas genomskinliga snö, och han kände sig ständigt upprörd för var gång han såg henne. Fastän händer och ansikte redan var fördärvade fann han henne liksom doppad i mjölk från fotabjället till halsen, där den bruna hudfärgen tydligt stack av likt ett halsband av bärnsten (où la ligne du hâle tranchait nettement en un collier d'ambre).

I närmare grannskap till fulheten kunde skönheten inte befinna sig. Rummet är fyllt av de inneboendes

bäddar. Luften tjock av utdunstningar — öl, svett, fotogen, kål, dålig andedräkt, fuktiga kläder. Men den skrämmande fulheten förhöjer snarare den unga flickans skönhet; den låter skönheten utvinna ljus ur mörkret. Och ändå ligger inte det märkliga i detta, ty för fulheten som förstärkande kontrast har det länge funnits plats i litteraturens och konstens värld. Det sköna hos Catherine går i sista hand tillbaka på en ”moralisk” kvalitet i detta ords vidaste bemärkelse. Catherine har föga del i den skönhet som hör det formfulländade till. Hon är märkt av umbäranden och hårt och tidigt arbete, inte bara till händer och ansikte, utan också i övrigt. En smärtfylld pubertet är inskriven i de små, hårda brösten. Det är det hårda livets skönhet hon företräder och som för det öga som betraktar henne blir skönare än något annat. Allt ter sig som förvandlat, och denna förvandling är till och med antydd i texten. Den skarpa halslinjen mot det vita har i sin hårda brunhet förvandlats till ”ett halsband av bärnsten”. Det är vackert — en den brutna skönhetens legend.

I slutet av 1600-talet ville La Bruyère inpränta att allmogen som besparar oss mödan att så, arbeta och skörda är väl förtjänt av ”att inte sakna det bröd den själv sått” — en erinran, som, hur självfallen den än kan synas oss, var påkallad på den tiden. I några ofta citerade rader fäste han uppmärksamheten vid hur svarta de kunde vara, dessa besynnerliga vilda djur, såväl hanar som honor, som nedhukade över jorden skred fram över fälten, och hur brända av solen de var, men tillade att de dock hade ”liksom en artikulerad röst” och att de, när de reste sig upp, visade en människas ansikte, och sannerligen, de var människor! Bättre än genom att hålla samman dessa två framställningar, La Bruyères och Zolas, kan vi inte göra klart för oss hur den mänskliga och estetiska synen förändrats genom tiderna. I det ena fallet förmådde författaren inte gå längre än till påpekandet att bakom det fula fanns dock det mänskliga; i det andra fallet kunde författaren visa att det ”fula” (den skarpt markerade halslinjen) också kunde vara skönt.

Genom att sätta La Bruyère upp mot Zola i akt och mening att visa hur outvecklad den mänskliga synen ännu var på 1600-taIet, till och med hos en författare som av många ansetts förebåda den stora revolutionen, suggererar jag kanske läsaren till en tro på en mänsklig och estetisk utveckling, under vars tidigare skeden inga syner som närmar sig Zolas skulle ha funnits. Det är naturligtvis inte fallet — Montaigne på 1500- talet som jag åberopat visar det och från ännu tidigare epoker kunde andra exempel hämtas, framför allt ur den kristna medeltida konsten och litteraturen. Men hos Zola bryter denna mänskligt betydelsefulla skönhetssyn igenom med en helt annan bredd och kraft och blir stilbildande. I viss mån kan man med tanke på den medeltida kristna traditionen säga att det ”fula” varit det ”sköna” långt före vår egen tid, men å andra sidan måste vi akta oss för att utan vidare förutsätta en ”estetisk” betraktelse i vår mening bakom det som nu talar estetiskt till oss. Konsten var här förknippad med andra syften, ungefär som fallet var när den primitiva krukomakerskan smyckade sin skål med allehanda magiska tecken, vilka för oss senare blivit ”estetiska”. Naturligtvis fanns också andra syften hos Zola, framför allt hans sociala patos, men steget härifrån till en friläggning av synerna i rent estetisk mening var mycket mindre och blev också på ett obestridligt sätt taget av honom.

Området för det brutet sköna har oavlåtligt vidgats. Mycket som ännu i går ansetts helt falla utanför har i dag kommit innanför dess gränser. Till och med sop- och skrothögarna har blivit fyndplatser för det brutet sköna. I sin avhandling om Guyaus estetik nämner Albert Nilsson några absolut fula, formalt fula djur: svinet, flodhästen, taxen. Så kan vi inte längre resonera. Hör hur det låter hos en modern diktare:

Att älska det fulaste djuret blev i sagan en skön uppoffring och som belöning följde en bruten förtrollning: den fula grodan blev en prins. Men det fula behöver inte förvandlas. När grodan andas och kavar med sina långben och hoppar in i gräsets skymning så är detta nog och någon förtrollning behöver inte lösas — inte ens våra egna ögons — när vi sett detta.

Det brutet sköna har mellan sina vidgade breddar samlat tillflöden från vitt skilda håll, ur lidandets och prövningens, ångestens, dårskapens och allvarets värld. Fantasiens tropiska yppighet finns där likaväl som den dödsinvigdes melankoli och ungdomssinnets tidiga komplikation av solspel och skugga. I ljuset av det

brutet sköna har spillran och fragmentet blivit förmer än helheten, skissen förmer än det färdiga, kluvenheten förmer än harmonien, det sträva, taggiga, motsatsfyllda förmer än det glatta, runda, enhetliga, varom den moderna poesien ger övertygande besked. Till och med det vanställda har blivit skönt i och med att vi lärt oss fatta dess historia. ”Vacker är snickarens deformerade hand”, skriver Rabbe Enckell i en dikt och fortsätter:

vart vill du vi ska gå om inte stanna inför det som avslutat sin dag en nyckfullhet skapar inga rynkor i ansiktet men strävsamheten bygger vår själ till en katedral av årsringar ett ben genomkorsat av åderbandens blå blixtar vackrare än barnets utan skrift.

(Till ålderdomen ur ”Sett och återbördat”)

Det märkta och livserfarna är skönt. Fulheten besegras när vi i det som är rynkigt, slitet och förvridet finner nedlagda hela lager av genomliden tid.

Men också det *obestridligt fula* har ryckt in i det estetiska blickfältet och på många håll erkänts som en självständig stämningstyp. Hur det varit möjligt kan i viss mån logiskt klarläggas om vi utgår från den definition av det sköna som getts av många 1800-talsestetiker.

Schopenhauer definierade skönhetsupplevelsen som ett igenkännande av den allmänna idéen i det enskilda. Hegel har en liknande definition: det sköna föremålet innebär begreppets enhet med den individuella företeelsen. Vischer åter, som förde vidare Hegels estetik, formulerade saken så: det sköna är den i det enskilda fullkomligt förverkligade idéen. Schopenhauer, Hegel, Vischer var spekulativa estetiker, men det går lätt att frigöra sig från deras spekulativa apparat. Vad de ville säga blir detta: i det sköna, i det estetiska objektet, uttrycker sig tingets väsen. Ett steg till i fråga om frigörelse och slutsatsen blir: estetiskt betydelsefullt är det som i ett ting låter det för detsamma karakteristiska framträda.

Med det ”karakteristiska” har ett ord nämnts, som spelat och spelar en stor roll i våra dagars estetik. Det fula har fått hemortsrätt i konsten som det *karakteristiskt fula*. Auerbach anknyter på denna punkt vid en roman av Balzac, vid ”Père Goriot”, där pensionatsvärdinnan Mme Vauquer bär en slarvigt uppfäst underkjol, som med sin ur revorna i tyget framputande stoppning hänger nedanför den av en gammal släpklänning förfärdigade överkjolen. Fulare kan inte fult vara än denna underkjol, vari Mme Vauquer varje morgon klockan 7, föregången av sin katt, gör sitt inträde i pensionatets matsal, men inte dess mindre har den vunnit estetisk dignitet som en karakteriserande symbol inte bara för henne själv utan för hela hennes pensionat. Den har blivit ett uttryck för ”miljöns stilenhet”. Hur svensk romankonst i liknande mönster uppmärksammar människans symboliska samspel med miljön och miljöns med människan har Staffan Björck berört på några sidor i ”Romanens formvärld”.

Det fulas roll i 1800-talets konst och litteratur motiverades ursprungligen av moraliska och sociala skäl. Det fula togs i bruk som ett huggvapen i den också av författare och konstnärer förda sociala striden. Men som alltid i det estetiska livet har motivförskjutningar ägt rum. Det som förut var ett medel har blivit sitt eget ändamål. Det fula uppträder numera fullt autonomt. Man kan till och med tala om det fulas övermakt i den moderna konsten. Men å andra sidan får vi inte glömma att det fula är nödvändigt i konsten; utan det kan vi inte komma i beröring med livets hela fullhet, uppta i oss hela den känsloskala, som för oss människor en gång för alla är livets lott och livets förutsättning. ”Det finns blott en regel för konsten, den lyder: Se! Dess storhet är att vara sann; dess ringhet är att ej kunna ge ögon.” Bättre kunde inte vår moderna konstuppfattning formuleras än i denna maxim av Runeberg, som dock själv inte drog konsekvensen av sin formulering i här avsedd mening.

Ingenting står stilla i den estetiska livssfären. Det kan helt enkelt inte göra det, emedan livet aldrig står stilla, livet som ständigt tillför vårt estetiska betraktande nytt stoff. Och med det nya stoffet har också de estetiska teorierna förändrats, vilket kanske kan vara skäl att observera. De har skiftat allt efter omfattningen av den värld, som under olika tider dragits in i det estetiska betraktandet.

När det t. ex. under antiken lärdes att konstens uppgift är att efterbilda eller imitera, så berodde det på att man var inställd på det objektivt förhandenvarande, på det som hos människor och ting är *synlig* verklighet. Man ville bringa till levande åskådning *andras* sinnesstämningar, affekter och handlingar och beaktade föga den egna livssfärens dunkla impulser och begär. ”I egen person bör diktaren tala så litet som möjligt, enär han i så fall inte är någon efterbildande framställare”, inskärper Aristoteles. Sålunda är dityramben den enda lyriska diktform som Aristoteles beaktar i de bevarade delarna av ”Poetiken”. För de antika auktorerna stod bildkonsten som den egentliga typiska konsten.

Också teorien att konsten äger undervisa och förädla har samband med ett begränsat estetiskt blickfält. Efter antikt mönster gjordes under den franska klassicismen smaken avhängig av förnuftet, och vad förnuftet skiftar åt sig är alltid begränsat. Dessutom var det hovets och stadens honnêtes hommes, som uppbar rollen av smakens handhavare och verkställare, och även det bidrog till det estetiska synfältets begränsning. Själslivets skumma regioner undflyddes; det dunkla, dubbeltydiga, drömlikt svävande förkastades.

I en ofta anförd sats förklarade Horatius att konsten roar och förströr, och Schiller å sin sida har återfört konstdriften på vårt behov att leka. Visserligen är dessa estetiker skilda av mer än halvtannat årtusende, men ändå har deras teorier i viss mån en gemensam nämnare. För Horatius och hans samtida var sysslolösheten det estetiska sinnets grobotten och växtplats, och även om detta inte längre var fallet på Schillers tid, så är det dock betecknande att vardagslivet och arbetet mest återgavs i den idylliskt betonade sedeskildringens form.

På detta vis kan den ena efter den andra av de estetiska teorierna återföras till de begränsade verklighetsavsnitt som varit för deras upphovsmän aktuella. Det är ingen tillfällighet att den allmännast omfattade teorien i vår egen tid blivit den som förankrar det estetiska livet vid intryckens omedelbara känslovärden, ty till sin tillämpning är denna *emotionalistiska* teori den vidaste av alla estetiska teorier. Det går inte längre att söka det estetiska livets nyckel i en särskild kvalitet hos intrycken, eftersom snart sagt allt kan göras till föremål för estetisk betraktelse, utan gåtans lösning måste sökas i ett särskilt sätt hos åskådaren eller lyssnaren eller läsaren att förhålla sig till det som framträder för sinnena. Och detta särskilda sätt är just försjunkandet i intryckens omedelbara känslovärden — värden som efterhand kommit att utsträckas över allt vidare områden: det som en gång var känslofattigt har blivit känslorikt och det som verkat frånstötande eller fått viljan att reagera har mist den udd, som omintetgjorde en estetisk inställning. Det är den föränderlighet, som ständigt skänker det estetiska sinnet nya framtoningar och gör själva den vetenskap som undersöker det estetiska förhållningssättet till en rörlig eller dynamisk vetenskap.

Det behöver knappast påpekas att utvidgningen av det estetiska stoffet samtidigt varit ett uttryck för en social omsättningsprocess. Den krets, ur vilken konstnärerna och konstdomarna rekryteras, har jämt vidgats.

7

Men finns det då ingenting i all denna växling och förvandling som förblir? Är de gamla begreppen utdömda? Eller bevarar de ännu en kärna av livskraft, någonting ännu giltigt och igenkännligt, någonting som en smula paradoxalt uttryckt kunde betecknas som ett *föränderligt oföränderligt.*

Det *sköna* i bemärkelsen av det i sig självt sköna, det i sig självt vackra, har förlorat åtskilligt av sin dragningskraft i den konstnärliga framställningen. Ädelt och harmoniskt formade människor och upphöjda

naturmotiv, vackra utsikter, solnedgångar, månskensnätter, undflys i stor utsträckning av de verkliga konstnärerna och författarna. De springer undan dem. Deras ambition är en annan. De vill själva kalla fram det sköna, upptäcka det som för blinda ögon varit obefintligt.

I hallen till Malmö stadsteater skrider en väldig kvinnofigur fram över postamentet, kjolen i ett stort svep kring de kraftiga höfterna och brösten spända som av mjölk. Hon är en folkets dotter, savrik och sund, bredkindad och trubbnäst, med spotskt putande läppar. Vid avtäckningen för snart tjugu år sedan blev hon häftigt omstridd. Många fann henne vara en utmaning mot den goda smaken. Med det sköna påstods hon ha ingenting att skaffa! En enkät i dag skulle sannolikt visa att de flesta kapitulerat inför henne. Huru mycket denna folkliga ”Thalia” som objektiv uppenbarelseform för det sköna än skiljer sig från tidigare uppenbarelseformer, så låter hon oss dock uppleva lätta och fria lustkänslor, det som också karakteriserar vår upplevelse av det enkelt eller ädelt sköna. Stämningstypen själv, vår subjektiva reaktion, förblir för hennes vidkommande i det hänseendet oförändrad. Hon är bekymmerslös och stark, van att ta törnar och ge törnar, skapad att styra man och ungar och försörja dem med, om det gäller. Det går helt enkelt inte att frånkänna henne ett element av fullkomlighet. Därför hör hon för vår moderna smak till det skönas värld på ett snävare sätt än mycket annat. I henne finns det som angetts som väsentligt för en hel grupp av skönhetsupplevelser: glad självsäkerhet, samlad beslutsamhet, lycklig överensstämmelse med det egna väsendet.

Men också formellt, som rent estetisk uppenbarelseform, uppvisar Bror Marklunds ”Thalia” ett av de viktigaste kännetecken, som sedan gammalt ansetts utmärka det sköna: enhet i mångfalden. Gestaltpsykologien har framhävt den *goda gestaltens lag,* som i grunden är ingenting annat än Platons, Aristoteles' och Horatius' gamla skönhetsnorm om harmoni mellan de enskilda leden i modern formulering. Det torde vara svårt att förneka att Thalia i Malmö är en ”god gestalt”.

Inte heller inom avancerad modern litteratur är den goda gestaltens lag överkorsad, trots att det ofta kan tyckas så. Pär Lagerkvist förfäktar i sin programskrift ”Ordkonst och bildkonst” tesen att ”de matematiska förhållandena” alltjämt har orubbad betydelse för skönhetsintrycket i modern litteratur och konst. Men han hade ännu inte ställts inför så extrema fall som till exempel Joyces ”Ulysses”. Där breder sig till synes en myllrande oordning över satsytorna, det hela är som en ofantlig bakteriesvamp av kaotiskt liv. Och ändå visar de aderton kapitlen, när man närmare analyserar dem, vara utomordentligt väl planlagda och inbördes avvägda. Under allt det flytande och strukturlösa sträcker sig fasta flodbäddar. Strukturen finns inte på ytan utan i djupet. Ju mer man uppmärksammar detta, desto mer visar det sig att ett tidigt yttrande av Joyce om ”skönhetens rytm” fortfarande äger sin tillämpning på hans författarskap: ”Rytm är det primära formella estetiska förhållandet mellan delarna inbördes i varje estetisk helhet eller mellan en estetisk helhet och dess delar eller mellan vilken som helst del och den estetiska helhet, varav den är en del.”

Däremot är det att gå för långt när Joyce-kännaren Stuart Gilbert gör gällande att den disciplin som Joyce upprätthåller i sitt skapande ”är lika sträng som den de grekiska dramaturgerna utövade i sina verk”, och direkt vilseledande är påståendet att Joyce strängare än de hållit fast vid den klassiska läran om de tre enheterna, tidens och rummets och handlingens enhet, genom att låta allt äga rum inom det korta tidsspannet av aderton timmar i Dublin. I bisarr och avsiktslös frihet spinner medvetandet sina trådar. Orter och tider växlar, blottande hela den verklighetsfullhet och hela det livsdjup ögonblicket rymmer. Liksom geografen i dag finner en sista obefaren och oupptäckt värld i havets djup, finner Joyce (föregångare till surrealisterna) i det omedvetna en sista outnyttjad motivvärld och någonting ändå viktigare: en sista möjlighet till befrielse och förnyelse. Den etiska och logiska och ”estetiska” censuren är upphävd, vad som än glimmar till, också det lägsta och grövsta, har sin betydelse och tecknas ner. Men till skillnad från vad surrealisterna skulle göra aktger Joyce inte bara på rörelsen *ur djupet mot ytan,* utan också på den motsatta rörelsen, *från ytan mot djupet.* Bakom hans upphöjelse av det lilla och alldagliga och triviala anar man en speciell filosofi. Det är

inte de stora händelserna som är avgörande för oss, synes han mena, utan de små händelsernas myllrande massa. Kulan som träffar vattenspegeln i svindlande fart studsar upp därur, kastar om riktning och ilar lös mot nya mål, men filspånen silar sig igenom, sjunker i dallrande rörelse rastlöst neråt och når botten på vilket djup denna än må ligga. Det är denna filspånens väg ner i tidsdjupet, i medvetenhetsdjupet, som Joyce söker följa. Det förflutna flätas in i överraskande sammanhang. Närhet och avlägsenhet smälter samman. Inre verklighetsfullhet och livsdjup står i motsats till det tunna, yttre skeendet med de räknade timmar det omfattar.

Joyces konst är att framkalla ett tids- och rumsperspektiv som upphäver den tid som mätes med klocka och det rum som är lokaliserat till Dublin. Alltidighet och allrumslighet dominerar skildringen. Ingenting tas bara som ett led på en horisontalt utdragen tidslinje, utan skildringen skär vertikalt genom tidsförloppet precis som hos Dante, som i sitt figurliga (man kunde också säga typologiska) betraktelsesätt upphäver kronologien och gör det i jordisk tid avlägsnaste liktidigt med det närmaste. Figurligt i besläktad mening är också Joyces betraktelsesätt; i hans skildring lever inte endast allt, som vederfarits en människa eller försiggått i henne, upp i nuet, utan också det som utspelats långt före hennes egen tid, vilket romanens titel ”Ulysses” antyder med de paralleller till odysseiska gestalter och händelseförlopp som däri är innefattade.

Om oföränderligt under allt föränderligt vittnar många andra estetiska stämningstyper och uppenbarelseformer.

Behaget eller *gracen* har kallats skönhet i rörelse. Liksom den vilande skönheten ger behaget oss en förnimmelse av lätthet och frihet. Våg- och växtornamentet, kyman, har behag i sina mjuka glidningar, liksom en människa och ett djur har det som utan att röja ansträngning doserar med precisa kraftinsatser sina rörelser. Behaget låter sig därför sällan förenas med medvetenhet. Medvetenheten är lätt en kniv i den mjuka utgivelsen, den skär sönder och uppdelar i mer eller mindre styva led det kontinuum vari livet utgjuter sig. Först när vi uppövat vårt muskelsinne så att det ostört av alla medvetet fattade mål kan träda i funktion, såsom sker hos skådespelare och danskonstnärer, eller när vi kan stöda vårt intellektuella uttrycksbehov på småningom utbildade språkmotoriska beteendescheman, kan vi utveckla behag i rörelser och tal trots all medveten övervakning. De intuitivt arbetande människorna äger därför ofta den grace som de reflekterande saknar. Också i den konstnärliga verksamheten visar sig detta. Även om all konstutövning kräver att konstnären på samma gång är mottagare och iakttagare, varm och kall, naiv och medveten, förtrollad och vaken, röjer likväl hans alster omedelbart vilken sida hos honom som varit den bestämmande.

Ingen har väl uttryckt sig med större behag än den helige Franciscus i ”Solsången”. Vad än hans blick föll på, återkastade det hans känsla. Allt blev för honom förtroget, allt fick värde, allt blev något besjälat som han kunde vända sig till, inte bara växter och djur, utan också elementen, elden, vattnet, luften, jorden. Han stod i lycklig relation till omgivningen, till hela världen. Alltigenom utgivande var han full av obeskrivligt behag.

I konstens historia har behaget emellertid i stort sett undergått samma öden som det sköna. Det renodlade behaget passar inte in i våra dagars livsbild, lika litet som det enkelt sköna. Det hör i viss mån till de omoderna estetiska uppenbarelseformerna. Behaget och det sköna i ordens hävdvunna mening har på många håll torpederats såsom något osant och verklighetssmyckande, såsom de privilegierade klassernas förmån. Vi ser det i poesien likaväl som i måleriet. Och ändå finns det i modern litteratur och konst något som ger behaget en ny chans, om också iklätt en annan skrud, en grövre, kanske mer demokratisk skrud.

Intet annat recept för konstskapandet har man i våra dagar varit ivrigare att skriva ut än det som ligger i uppmaningen att avkoppla medvetenheten, beräkningen, övervakningen, att anförtro oss åt de inre krafterna, åt vårt inres fritt uppstigande bilder. Mycket grovt och osovrat inmänger sig i alstret. Men livsnärhet och omedelbarhet finns där och därmed också förutsättningen för den otvungna kedja av kontinuitet som

kännetecknar behaget.

Ett enda exempel, låt vara att det till en del synes vederlägga påståendet.

Den inre monologen har efter Proust, Joyce och Virginia Woolf erövrat en stor del av den moderna romankonsten — inte minst i Sverige. Antingen den inre monologen uppträder som en serie kommenterande ord eller viskningar i den inre kulissen vid sidan av den yttre monologen eller bildar en självständig räcka, karakteriseras den av framblixtrande infall ur medvetandets ström, ett drömlikt flackande, ett ofta ogenomskådbart omvartannat av föreställningar som förlöper efter andra associationer än tidssammanhangets och rummets, utan skiljetecken, utan förberedande övergångar och med det minsta möjliga av den traditionella syntaxens småord. Det ensidiga användandet av parataktisk satsform, som i och för sig kan förklaras med att denna är mer omedelbar och mindre reflekterande än den hypotaktiska frasen med dess underordnade satser, gör stilen ofta monoton och stundom "stolpig". Till intrycket bidrar också det impressionistiska "bredvidvarandra" av substantiv. Ovanskiktet hos ordmassan kan synas livlöst i sin tröga massivitet, såsom i den nästan femtio sidor långa, i åtta meningar utan skiljetecken skrivna slutmonologen i Joyces "Ulysses", vari Mrs Bloom låter sitt amorösa liv passera revy innan hon slutligen somnar in. Men under går den mjuka livsströmmen, och det är en definitionsfråga om man kallar det behag eller ej. Också själva ytan kan plötsligt krusas av lätta riv eller brisar av ordvändningar och ordföljder, som kommer behaget nära, eller eljest överraska med en befriande lätthet — så när Mrs Bloom plötsligt kommer ut ur ordlabyrinterna och hennes fantasi sträcker ut:

... jag är så förtjust i blommor det vore härligt att ha huset fullt av rosor Gud i himlen ingenting är som Guds fria natur de vilda bergen och så havet och vågorna som svallar och härligt på landet med åkrar med havre och vete och allt möjligt och vacker boskap på ängarna det gör en gott i hjärtat att se floder och sjöar och blommor alla sorter och dofter och färger som växer till och med i diken gullvivor och violer ...

Det är naturligtvis inte behag eller grace i gammal mening, lika litet som Bror Marklunds "Thalia" är skön i Schillersk mening. Och ändå har behagets gördel, det obesvärade, otvungna, som skönhetsgudinnan enligt en gammal grekisk fabel bär kring sin midja, överräckts åt det mindre sköna och till och med åt det icke-sköna, något som själve Schiller medger stundom kan ske. Trots de ljusår av avstånd som skiljer den dublinska agentfrun från den helige Franciscus talar ur hennes harang till naturen något av samma grace som ur dennes lovsång till skapelsen.

Vad omedvetenheten är för behaget är medvetenheten för *värdigheten.* Den graciösa linjen, kyman, uttrycker en förtroendefull relation till naturen. Den värdiga linjen däremot — såsom sådan betecknas ofta meandern med sina skarpa vinklar och stränga stil — uttrycker en starkare formvilja och anknyter därmed omedelbarare till det som enligt den filosoferande Worringer är all konsts ursprung: en abstraherande avvärjningsaktion från människans sida gentemot allt det tillfälliga, förvirrade och flyende i tillvaron. Man kan diskutera riktigheten i denna konstfilosofiska spekulation, men säkert är att i allt värdigt finns medvetenheten om att någonting bragts under formens och andens välde. Människan är medveten om sitt värde. Hon har hävdat sig mot tillvarons hämmande faktorer och förvillande naturdrifter. Hon är själv en makt. Den värdige rör sig alltid långsamt. Brådskan "stör vid varje handling värdigheten", säger Dante. Om behaget blommar i idylliska, oskyldiga förhållanden, så blommar värdigheten gärna i allvarsmättade och ansvarsfyllda sammanhang. I konstens historia hör därför det värdiga samman med de moraliska, religiösa, sociala och även estetiska normer, som människan i sin livsföring följt eller vill ge sig sken av att ha följt — värdigare har inga gestalter rört sig än den franska klassicismens tragiska hjältar, de liknar, säger Schiller, kungarna och kejsarna i de gamla bilderböckerna, som går till sängs med krona på huvudet. Men ju mer en fri livsstil undergrävt normernas auktoritet, desto mer har det värdiga i denna traditionella form försvunnit ur synfältet.

Och likväl är det värdiga som sådant inte likviderat. Ur sin personliga tillvaros svårigheter sökte Cézanne höja sin konst till ny klassicism. Med rätta har det sagts att vad han sålunda skapat, framför allt landskapen, inger oss föreställningen om en nästan överjordisk tillvaro, harmoniskt sluten inom sig själv. Ett väldigt avstånd skiljer honom från många romantikers lyckliga försjunkenhet i naturen och världen. Om tuktad lidelse talar hans konst. Därmed kom också ett element av värdighet in i den. Ett sådant element spåras även i den tidiga kubismen med dess stränga, av Cézanne inspirerade stilprinciper. I Pär Lagerkvists ”Motiv”, som följde året efter hans på kubistisk åskådning byggda konstmanifest, kan detta litterärt studeras. Tukt, tyngd, stiliserad ro, behärskat patos är kännetecknande för dessa prosapoem. Man kan, om man så vill, varsna en modern form av värdighet även i åtskillig abstrakt konst. Den konstnärliga sanningen uppfattas här som liggande i anden och inte i sinnena eller i det omedvetna.

Värdighetens bundenhet vid normer av olika slag gör emellertid stämningstypen som sådan känsligare än någon annan för förändringarna i människouppfattningen överhuvud. Det som tidigare kunnat verka värdigt väcker ofta senare helt andra känslor.

I Gamla testamentet berättas om ett väldigt gille som konung Ahasveros höll i sju dagar för ”alla folk” som samlats i Susans borg. När konungens hjärta på sjunde dagen var glatt av allt vinet, gav han sju av sina hovmän befallning att föra drottning Vasti inför hans anlete ”för att han skulle låta folken och furstarna se hennes skönhet, ty hon var fager att skåda”. Men drottningen gitte inte infinna sig — av för oss mycket förståeliga skäl: stämningen var av allt att döma minst sagt upprymd i Susans borg. Men de skälen rönte ingen uppskattning på drottning Vastis tid — hennes iakttagande av sin kvinnliga värdighet kolliderade med Ahasveros’ värdighet som man och konung, och det som följde gav vid handen att samtliga närvarande reagerade som konungen när denne fattades av vrede över drottningens ohörsamhet. Ty då Ahasveros lade fram saken för dem ”som voro kunniga i tidstecknens tydning”, svarade deras talesman Memukan med att erinra om hur drottningens beteende skulle komma ut bland alla kvinnor och bli männen till skada. ”Ja, redan i dag skola furstinnorna i Persien och Medien, när de få höra vad drottningen har gjort, åberopa detta inför alla konungens furstar, och därav skall komma förakt och förtret mer än nog.” Därför borde konungen förbjuda Vasti att härefter komma inför hans anlete och välja sig en ny drottning och omedelbart kungöra det i skrivelser till furstarna i hela riket, så stort det än är. ”Då skola alla kvinnor giva sina män tillbörlig ära, både stora och små.”

Vi tycker oss bokstavligen se hur det rusiga sällskapet raknar av idel värdighet då det besinnar sig på vad som står på spel. Och vi skrattar. Det som en gång var värdigt är i dag bara komiskt. Så kan en stämningstyp förändra sig. Den gamla reaktionen ger sig inte. Värdighetens uppenbarelseform från då har blivit komikens uppenbarelseform av i dag. Omvänt förekommer det ofta att sådant som en gång väckte löje i dag väcker helt andra känslor (jfr s. 243).

Det *komiska* har alltid varit genstörtigt mot allt regeltvång — i komiken räcker, har det sagts, en tjuvpojke ut tungan åt den vittra smakens påvar och diktatorer. Det har behövts en lång utveckling innan de komiska diktarterna med deras vildvuxna känslor fått den ställning som tillkommer dem i poetiken. Först när diktningen överhuvud blev inställd på att ge hela sanningen om människan, först då vann det slagljus, vari komiken försätter människan, en högre estetisk uppskattning. Under denna utveckling uppstod såsom redan nämnts den brutna komiken, som bygger på blandade känslor och uppvisar olika arter alltefter de ingående känslokomponenterna. Humoristen *ler* ofta av samma orsaker som får andra att *skratta.* Det är det oföränderliga i den förvandling, som från det enkelt komiska leder över till det brutet komiska. Många som skrattar åt andra reagerar medvetet eller omedvetet enligt det enkla schemat: jag är inte som de, jag är höjd över dem, jag kan känna självaktning, jag befinner mig i en tryggad position, jag kan skratta, näpsa, håna, gissla, persiflera, förlöjliga — med tanke på det kallar Baudelaire skrattet för ett fördömt element, ett sataniskt element, en konvulsion eller nysning framkallad genom rök från helvetet. Med humorn är det

annat. I den finns både det ena och det andra, både lusten och olusten, både ödmjukheten och förhävelsen, både insikten och sympatien, både avståndstagandet och godtagandet. Humoristen uppfattar inte sig själv som fri från andras misstag eller förvillelser, han känner sig själv befryndad med den värld han ler åt. Det är det som gör skillnaden från de enkelt komiska känslor, som åskådarna av Holbergs ”Den politiske Kandestøber” hängav sig åt på Nørregade i Köpenhamn. Så högljutt medagerande de än var i spelet fanns det intet personligt engagemang i deras reaktioner. Deras egentliga jag var oberört eller eliminerat — med ytterkläderna hängde det på en spik i garderoben.

Humorn är konst i djupare mening, kontemplativ konst. Den är inte som det enkelt komiska bunden vid momentet och förgår med det. Humorn äger insikt i livets disharmonier och livets värden. Den förenar när den är som bäst livets tragik med dess komik. Skämtet rör sig på allvarets botten.

8

I det förvandlingarnas spel, som det ”sköna” är underkastat, finner paradoxen om det föränderligt oföränderliga i de estetiska begreppen ingenstädes en rikare belysning än inom den stämningstyp där det personliga engagemanget plägar vara störst — inom det *tragiska.*

Det antika sorgespelet valde som motiv för sin framställning människor som var halvgudar, övermänniskor, Prometheus, Herakles, Agamemnon, Oidipus. En god bit in i nya tiden ansåg man under inflytande av den franska klassicismen att den tragiska hjältens roll bör uppbäras av människor tillhörande de högsta samhällsklasserna, människor tyngda av ansvar och stora uppgifter — inte ens Shakespeare föll det in att i detta stycke bringa någon ändring. Men småningom har detta krav smulats sönder — både utifrån och inifrån. Med George Lillos ”Köpmannen från London” från förra hälften av 1700-talet började den tragiska hjälten stiga ner för den sociala rangskalans trappa. Och slutligen blev det helt vanliga människor som tog den tragiska skådebanan i besittning.

Detta nedstigande från höjderna har i stort sett gått parallellt med de komiska figurernas uppstigande i högre socialt stånd. Molière skapade sin ”marquis ridicule”, dvs. han förlade en farsartad, för att inte säga clownartad roll, förut ombetrodd den löjlige tjänaren, till ett högre samhällsskikt. Det har varit en fortsatt motgående rörelse av stort sociologiskt intresse — många stora och mäktiga har blivit komiska, många ringa tragiska.

Med denna förändring av den tragiska personen följde förändringar i själva definitionen av det tragiska. Förut ingick i begreppet föreställningen av mänskliga mått, som på en gång inger oss beundran och fasa, någonting sublimt som oroar oss i sin väldighet. Med detta hörde samman den efterhängsna tanken om en förment skuld, som den tragiska hjälten ådragit sig just genom måttlösheten i sin strävan — så Kung Fjalar, trotsaren av gudarna själva. Och av denna tanke närdes i sin tur till inte ringa del föreställningen att elementet av lust överväger elementet av olust vid upplevandet av ett sorgespel. Man sökte mening i tillvaron, krävde mening av den, och meningen fann man i den skuld, som den tragiska hjälten sonar med sin undergång. Allt detta har i stort sett fallit till stoft. Till och med har man fått vika från en sista teoretisk förskansning, kravet att den tragiska hjälten i varje fall måste visa fasthet och motståndskraft — alltså i denna mening äga mänsklig storhet. Redan den arma Gretchen visar föga av fasthet och motståndskraft, och ändå står hon för oss som en tragisk gestalt.

Men vad uppbäraren av den tragiska rollen under alla omständigheter måste uppvisa är ett mänskligt värde, och man kan säga att det är detta värde som diktningen under sin allt fördomsfriare och närgångnare människoskildring styrt rätt på: *människovärdet* överhuvud. Bakom gestaltandet av vanliga människor i tragiska roller ligger som förklaring att ett demokratiskt tänkesätt brutit igenom visavi våra medmänniskor. I den riktningen har i själva verket den breddning av känslolivet verkat, som man kan följa inom de olika

stämningstyperna och som medfört så många förändringar i själva deras art. Vår uppfattning av människovärdet har fördjupats i och med vår förmåga att leva oss in i människor av olika slag.

Lars Ahlin har i sin novellsamling ”Inga ögon väntar mig” berättat om en värnpliktig, som under ett slagsmål med sina antagonister råkar bita av näsan på sin motståndare. Han går efteråt och hänger sig. Äcklet av den avbitna nässtumpen i munnen kom han inte över. Vi upplever honom som en tragisk gestalt därför att hans människovärde eller människovärdet i honom blivit levande för vår känsla, och vi förstår att han just på grund av detta värde inte längre är i stånd att leva. Här kommer i viss mån det sublima tillbaka, ty att känna så djupt att man inte längre kan leva är alltid sublimt. Men det sublima är löst från alla sammanhang utom det enda, det som är svårast för oss att komma över: förgängelsen, döden. Själva ödet som slår är inte längre en ödesmakt i gammal mening. Det är en tillfällighet, en händelsernas nyck. Men denna nyck hör tillvaron till och kan i en eller annan form drabba oss alla. Vi skakas av förnimmelsen av människans maktlöshet inför detta, livet pressar oss med sin cynism, sin köld, sin skrämmande blindhet, men i samma mån vi inser att ingen här är säker ingår i den tragiska diktningen ett element av avklarning, eller, som det heter i Anouilhs Antigone-drama, någonting ”vilsamt”:

I tragedien är det lugnt. Alla faller under samma dom. Alla är oskyldiga. Att det är en som dödar och en som dödas, är bara en fråga om rollfördelning. Tragedien är vilsam framför allt därför att man vet, att det inte finns något hopp längre. Det usla hoppet. Man vet, att man är fast, fångad som en råtta, med alla gudarna emot sig.

I de antika sorgespelen beledsagar kören med sina uttalanden och reflexioner det som tilldrar sig i skådespelet. Ständigt hänvisar den från det enskilda till det allmänna. Hos Euripides likaväl som hos Aischylos och Sophokles. Ur deras dramer ljuder ständigt påminnelsen: för ofärd är ingen skyddad, en i dag, och i morgon en annan; också rådet: låt ej sorgen förtära dig, allt vad himlen sänder måste bäras! Det onda som träffar gestalterna på scenen är inte utmätt bara åt dem. Kören själv står under samma hot. Därför är den ett känsligt instrument för hjältens lidelser och smärta, samtidigt som den har andrum att besinna sig på den begränsning, som en gång för alla är de dödligas lott. Skakad av vad den får åse kan kören fattas av en plötslig önskan att ”flyende försvinna bortom skyn”, såsom i Euripides’ ”Hippolytos”, men den tar sig åter samman och ber med bönens innerlighet om ”det lätta sinne”, som skjuter bekymren undan och tar emot vad stunden ger, hur obarmhärtigt det än må vara.

Med det har stället hos Anouilh beröring. Detta ”lätta” och detta ”vilsamma” är i själva verket vad varje tragedi i all omärklighet söker väcka hos åskådaren. Om skildringen av de ”små” i tragiska sammanhang underlättar för åskådaren eller läsaren inkännandet i den tragiska situationen, så underlättar skildringen av de ”stora” själva den avklarnande effekten: kraften att finna sig i livets villkor måste växa hos en åskådare, som ser sig ställd inför ett öde, som utan misskund drabbar också de utvalda och mäktiga. Det hemska som utspelas är ingenting isolerat och ensamstående, utan något som allt liv skuggas av. I Rabbe Enckells ”Agamemnon” söker sig den olyckliga Kassandra i lä för samma tanke:

Av allt som sker kan intet ske som icke drabbat andra före mig —

Häri ligger det som inte förändrats i den tragiska stämningstypen trots alla växlingar i själva uppenbarelseformen. Genom att bränna in i vårt sinne insikten om livets obönhörligt hårda lag skänker tragedien en katharsis, en rening utöver den som all dikt skänker genom att ge våra känslor tillfälle till utlösning. Och ännu mer kan den skänka. Det är vad den svenskspråkiga diktare, som kanske mer än någon annan levat sig in i den tragiska stämningstypen, just Rabbe Enckell, vill visa i sin antikiserande diktning, och även utanför den, såsom i ”Andedräkt av koppar”, till vars titel den några år tidigare skrivna dialogen ”Ismene” lämnar nyckeln med Antigones ord: ”Ödets är de kopparsträngar / som renast ljuda”, ödet självt rår ingen över, men i dess djup finns de möjligheter som kan hjälpa oss att resa oss upp. Ljus ur mörker,

lycka ur lidande, seger ur nederlag är förkunnelsen. Ödet, människans öde, kan göras mänskligt produktivt blott hon söker. I själva bitterhetskalken kan hon finna ”honungsgömmen”, såsom han formulerar det i ”Stjärndialogen”, där Job slutligen tvingar stjärnan, som lyser i det höga men också på bottnen av brunnen, att ge svar på hans lidelsefulla fråga om meningen med livet. ”Kärlek till ens öde — hårt eller milt — det är det sista livet skänker en och det är nog”, lyder några rader i ”Lutad över brunnen”.

9

Min framställning av det skönas förvandlingar — och av det som under all förvandling förblivit oförvandlat — har varit summarisk. Mycket hade krävt en närmare motivering och mycket hade bort nämnas som inte blivit nämnt, t. ex. sådant som varit enbart destruktivt och omänskligt i litteratur och konst. Men också annat, på en positivare linje, hade bort påpekas.

Så lever det sköna i gammal mening kvar som en hägring, född av det bristfulla livet. Inte som något avbildbart, utan som något man bara glimtvis skymtar, någonting man söker nå — en outsäglig glans ”över de fjärran toppar dit vi strävar” (Sigfrid Siwertz). I denna mening kommer Platon och Plotinos, Schiller och Shelley aldrig att övervinnas. Ja, ännu händer det att rysningen inför skönheten spränger tid och rum. ”Om jag möter skönheten en sekund eller hundra år är likgiltigt. Saligheten står inte endast vid sidan om tiden, den säger upp livets bekantskap med den” (Stig Dagerman). För poeten är det en gång för alla naturligt att se skönheten som sken, ljus, skimmer, glans, ty vad han själv övar med sin konst är just att förläna oväntad lyskraft åt ting som det ofta är föga bevänt med.

Vad som också hade bort nämnas är att behaget och värdigheten inte alltid utesluter varandra. När livet når den mognad vi älskar föreställa oss hos den vise, mötes det som eljest så ofta visar sig oförenligt. Ty att vara vis är att bära med behag kunskap och erfarenhet. Det är ett sätt att *vara,* som också äger värdighet, men en värdighet som, utan att omöjliggöra den fria omedelbarheten och mjuka utgivelsen, skänker fasthet åt tanke och känsla — den fasthet som skapas av instinktens varaktighet och förnuftets överhöghet.

Och ytterligare: vid sidan av humorn den *romantiska ironien* och det man kallat *svart humor,* båda betydelsefulla varianter av det komiska. Den förra är ett ännu i dag flitigt i bruk taget botemedel mot det alltför känslofulla och självspeglande, en munter slutkrumelur, varmed de känslor upphäves som man nyss hängett sig åt. Den senare, antydd redan av Jean Paul, har vuxit på bottnen av en livssyn som inte kunde vara dystrare. För den svarta humorn ges ingen enskild dårskap, inga dårar, utan endast dårskapen, en totalt meningslös värld.

Och om jag ler ibland, så är det blott för att ej brista ut i gråt,

bekänner Byron i ”Don Juan”, där han till sin samtids förskräckelse gav tidiga prov på denna art av det brutet komiska.

Gällde det till sist att dra slutstrecket under detta sammandrag av vad som skett inom den estetiska livssfären, så är det två saker jag särskilt ville understryka.

De förvandlingar det sköna undergått har vid sidan av de medförda oavbrutna tillskotten till vårt estetiska liv inneburit ett fortskridande bortfall av sådant, som för tidigare generationer varit angeläget — mycket som en gång var människorna förtroget har blivit främmande för dem, mycket fängslande likgiltigt, mycket djupsinnigt banalt, mycket intressant slitet och förbrukat. Vad överväger, tillskotten eller bortfallet? Jag tror inte man kan tveka om svaret. Redan därför att försvinnandet eller bortvissnandet av tidigare skönhetsintryck begränsas av konst- och litteraturforskningen, som bokför det som timat inom den estetiska livssfären och därmed hjälper oss att sympatisera med olika folks och tiders konstnärliga alstring, eller, som

det heter, att utvidga vår smak. Croce säger:

Vi kan inte göra gällande att vi är andligt starkare människor än Perikles' samtida; men vem kan neka att vi är rikare än de? Rika genom deras rikedom och många andra folks och generationers, vilka fogar sig till vad vi själva åstadkommit.

Och så det andra.

I stort sett har breddningen av det estetiska synfältet sammanfallit med våra sociala eller allmänt mänskliga framsteg. Men då måste det också skarpare än vad hittills skett inskärpas att ”framstegen” ständigt avbrutits av bakslag och återfall.

Ett tag trodde man att mänskligheten kommit långt från det synsätt, som Hegel gav uttryck åt när han i sin historiefilosofi och sin världssyn överhuvud identifierade det som segrar med det allmänna och det allmänna med en enhetsprincip, som under namn av världsförnuft går genom tiderna, brukande och förbrukande individer, ja, hela nationer och folk. Av ett sålunda uppfattat förnuft (”absolute Vernünftigkeit”) blev ett en gång för alla ofelbart absolutionsinstitut för vad som än skedde och triumferade i liv och drama — inte minst i dramat där åskådaren också inför det mest tragiska förlopp alltid enligt honom kunde känna sig ”försonad i sak”, emedan det som segrade eo ipso betydde det allmännas seger över det enskilda.

I våra dagar har denna lära förts ut i praktiken med hänsynslös furia. Det som var ”ödet” i de antika dramerna har blivit en medvetet agerande aktör, företrädande en allsmäktig statsapparat. I kättarprocesserna mot ”de oskyldiga förrädarna” har makt- och våldscynismen satt ett mänskligt lågmärke, som vid sidan av atomsmällen över Hiroshima och det som skett i dödsfabrikerna söker sitt motstycke i historien. Också här har det allmänna identifierats med det som segrat och det som segrat med den historiska nödvändigheten.

Oidipus hos Sophokles kunde ännu säga:

Oskyldig inför lagens dom och omedveten om mitt brott kom jag att detta dåd begå.

Men nu har man inte nöjt sig med underkastelse, utan fordrat bekännelse om skuld, oberoende om den funnits eller inte. Den ödesdigra handlingen har inte alls behövt äga rum; inte ens ett brott i tanken har behövt föreligga. Ändå skulle brottet bekännas; inte ens det tänktas obefintlighet har friat. Allt för en ”sannings” skull, vars enda legitimation var den simpla makten.

Med divinatorisk skarpblick förutsåg Kafka detta i sina mardrömsromaner. Men vad han inte kunde förutse var det som ännu radikalare skulle skilja en sådan av ”det moderna ödet” slagen människa från dem som ödet slagit i de antika sorgespelen. Förr kunde människan växa genom att acceptera det som inte stod att avvända. Nu skall hon krympa, och inte bara det: hon skall utplånas, hennes personlighet förintas. Människan skall avskäras från sitt förflutna. Kramas tom och fyllas med nytt innehåll. Livet skall kontrolleras. Dantes fantasi i ”Inferno” hade inte räckt till för att utmåla vad som ännu helt nyss skett i koncentrationsläger, häkten och förhörslokaler och på sina håll kanske ännu sker. Också den sista rest av frihet har berövats människan innan

hon ansetts mogen för likvidering.

Mänsklighetens framtid ligger i dunkel. Ett fruktansvärt hot hänger över den. Ingen vet om och när ”atomerna kommer att börja tala för sig själva”, såsom en av nyckelinnehavarna till atomarsenalerna konstaterade i ett tal på fredskongressen i Moskva i somras. Säkert är att attackerna mot människans värde och värdighet aldrig kommer att upphöra. Men lika säkert är också att så länge världen består, skall de värden som blivit nedlagda i världslitteraturen liksom i konsten, fortsätta att tala till människorna med levande tunga och ständigt erinra om ett av de högsta mål mot vilket mänsklig strävan riktat sig.

Ty konsten stadfäster inte endast vad som på skilda håll arbetat sig fram, utan den utsträcker också oavbrutet radien för vad vår känsla kan nå. Därmed har den skapat ett ideellt bålverk mot de brutala skiljelinjer, som bornerad högfärd och självtillräcklighet med sådan påpasslig iver skyndar sig att dra mellan folk, klasser och individer.

NOTER

Sid.

28 Endast fyrtio år gammal blev Pohto ihjälslagen med yxa, när han på samlarfärd till Ingermanland vilade ut på stugbänken i en bondgård i närheten av Viborg. Illgärningen begicks av en dräng från granngården, som rumlat om på natten. En levnadsbeskrivning över Pohto under anlitande av nya källor har 1959 utgivits av Walter Appelqvist, *Matti Pohto. ”Vanhaan kirjaan kokoja”. Elämäkerta ja satavuotismuisto* (Gamla böckers insamlare. Levnadsteckning och hundraårsminne).

29 Ur dagens konstdebatt, se K. G. Hultén, *Enckells förvirringar* (BLM. nr 7, 1962): ”Detta är andra året i rad som man kastar skit på den moderna konsten från talarstolen i Konstakademien på avslutningsdagen”.

30 Hans Larssons uttalande enl. Algot Werin, *Den vise i Lund.* SDS. 18. 2. 1962.

37 *Våra fördomar,* under redaktion av Henry Egidius. 1952.

46 Sv.D. 28.9.1953.

48 Johansson, Gotthard, *Perspektiv på 40-talet*, 1951, s. 31.

55 Många estetiker, som funnit att de kantska bestämningarna innehåller en väsentlig sanning, har dock i stället för intresselöshet föredragit beteckningen *isolerande* för den estetiska erfarenheten. Så Rolf Ekman i *Estetiska problem.* Men också detta uttryck kan lätt missförstås; man kan tycka att det innebär ett förnekande av all referens hos det estetiska objektet till något utanför det i rum och tid. Faktiskt har man i isoleringsteoriens namn gjort den uppfattningen till sin. Mot detta invänder Ekman med rätta: ”Vi bedömer ofta konstverk som värdefulla, därför att vi anser dem ge en träffande, livfull psykologisk karakteristik. Men detta kan vi omöjligt göra utan hänsyn till verkligheten utanför konstverket.” *a. a.* s. 29. Och några rader senare: ”Däremot kan man säga, att den som förhåller sig rent estetiskt, isolerar objektet från praktiska och vetenskapliga sammanhang *så till vida* att han inte har några *syften* utöver det omedelbara inre berikandet.” I detta avseende är det estetiska livet ”autoteliskt”, ett ändamål i sig självt.

67 Bullough, Edward, *Psychical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle.* (The British Journal of Psychology. 5.1912—1913.)

69 I sin omsorgsfulla och med kritiska kommentarer försedda översikt *Strind-bergforskning 1915–1962* i Sv. litt, tidskr. nr 2 för i år vänder sig Göran Lindström mot den alltsedan Martin Lamms *Strindbergs dramer* yttermera poängterade ensidigheten hos forskarna att ställa Strindbergs diktning i belysning av hans liv. Helt visst är det fel att anse att ”ingående kunskaper om diktarens privatliv är en nödvändig förutsättning för förståelsen av hans verk”; en estetisk analys av de rent konstnärliga kvaliteterna i Strindbergs diktning är i hög grad påkallad, så försummad som den blivit genom en ensidig tillämpning av den genetiska metoden. Men den ingående kunskap, som så beredvilligt meddelats oss av Strindberg själv och av Strindbergforskningen, vill ofrivilligt strömma på oss när vi läser honom eller ser någon av hans pjäser. Varje diktare hämtar sitt stoff mer eller mindre ur egna upplevelser. Hos Strindberg faller dock detta mer i ögonen än hos de flesta andra. För den som tyckt sig finna att diktaren inte alltid förmått hålla

tillbörligt avstånd till sitt stoff, eller kanske riktigare, till sina stoffkällor, blir det spännande att se vad man kommer att få ut ur den nya synpunkt som av allt att döma är på väg, synpunkten på honom som mindre besatt, mera medvetet arbetande.

78 Collianders *Förklaring* inf. i Hufvudstadsbladet 5.7.1953.

83 Den innebörd jag anser att också ivrarna för informell konst måste ge begreppet ”estetiskt” är den allmännaste som överhuvud kan inläggas i ordet, nämligen den att något av oss friställes för kontemplation och såtillvida blir sitt eget ändamål.

84 De nonfigurativa konstnärerna har inte dröjt med att gå till motattack. Ett fyrtiotal nonfigurativa konstnärer anordnade vid årsskiftet 1961 — 1962 en gemensam kamputställning i Paris under namnet *Art Structuré.* Allt värdefullt, som skapas inom konsten, måste ha en deciderad och medveten komposition, framhöll de. Under den parollen gick de till angrepp mot de destruktiva tendenser, som under de senaste åren framträtt. Hit räknade de bl. a. tachism, spontanism, nysurrealism, nydadaism och inte minst demonstrationen av fysiska rörelsefenomen och andra naturfenomen.

85 Apollinaire, Guillaume, *L'Esprit nouveau et les Poètes.* (Mercure de France, Nov.–Dec. 1918. T. CXXX.)

92 I moderna museets katalog *Rörelse i konsten* kallas Stankiewicz' konstruktion för ”*Kulan, 1961*,” i samma museums katalog över 4 amerikanare våren 1962 har konstruktionen i katalogens av K. G. Hultén skrivna *Förord* tilldelats namnet ”Äpplet” och tolkats som följer: ” 'Äpplet' var i själva verket en mekaniserad version av 'Tantali kval'.” Varför inte! Också den tolkningen är möjlig.

94 Parland, Henry, *Återsken* (postumt). 1932.

95 Om duvdramat på Louisiana har Chr. Ludvigsen rapporterat i DN. 28.12. 1961.

122 De cit. orden förekommer mitt inne i *Döda själar* (Forumbibl., s. 255).

132 Viktig för förståelsen av Björling är (Poeter *om* poesi.

1947.)

135 Carl-Emil Englund i antologien *Tolv moderna poeter.* 1953.

135 Hur reduceringen av det konkreta och representativa i måleriet till slut låter bara känslolivets elementära modaliteter framträda, se Paulsson, Gregor, *Konstverkets byggnad*, 1942, s. 221.

142 Staffan Larsson i *Diktare om dikten.* 27 poeter kommenterar egna dikter. 1952.

145 Ekelöf, Gunnar, *En outsiders väg* (Vintergatan 1941, s. 26), omtr. i *Utflyk-ter.* 1947.

146 Walter Dickson har i uppsatsen *Ekoglidning hos Ekelöf* (Utsikt 1950.) berört ordramsornas betydelse för Ekelöfs diktning. ”Ordvändningarna vänder upp tankarna”, säger han. Det är fråga om ”ordtankar”: ”en ordrytm av fram och tillbaka, upp och ned, för diktaren vidare in i en tankerytm som har samma svängningstal som ordljudsarabesken”.

146 Ekelöf, Gunnar, *Självsyn.* (Poeter *om* poesi, s. 104.)

153 Spender, Stephen, *Symbolernas kris.* (40-Tal. 1945, nr 4.)

157 Jfr Diktonius, *Karelska runosångare.* (Hufvudstadsbl., 1941, nr 214.)

157—159 Collinder, Björn, *Kalevalaversen.* (Kungl. Hum. Vetenskapss. i Uppsala årsbok 1952.) och samme författares *Kalevalaa kääntämässä* (När jag översatte Kalevala). Ingår i Kalevalaseuran vuosikirja 1957. — När K. B. Wiklund 1930 publicerade sin översättning av Kalevalas trettioandra sång förklarade han att regelbunden allitteration var oförenlig med det svenska språkets natur. För Collinder är detta alls inte något axiom, han anser tvärtom att Collans översättning av Kalevala verkar så sömngivande just på grund av frånvaron av allitteration. Sedan Collinder översatt både Kalevala och Beowulf-eposet försäkrar han att allitterationen inte bereder den svenske översättaren nämnvärda svårigheter.

159 Att det i den överväldigande rika litteraturen om Kalevala också finns estetiska undersökningar är givet, dock inte i den utsträckning man hade kunnat vänta. Bland dem som granskat Kalevala ur estetisk synpunkt, förutom dem jag direkt hänvisat till, vill jag särskilt framhålla Viljo Tarkiainen, Väinö Salminen, August Annist och Elsa Enäjärvi-Haavio.

162 Jfr R. Nichlols karakteristik av Kalevala i jubileumsskriften *Kalevala. Kansallinen aarre* (Nationalskatten), ss. 316 f.

164 Grimm, Jacob, *Über das finnische Epos.* (Zft f. d. Wissenschaft d. Sprachw. I. Berlin. 1845.)

164 Parland, Ralf, *Klassiskt boktips.* (DN. 2.1.1959.)

169 *Björkens klagan* i Kalevalas 44:de sång hör till de ställen i eposet, där Lönnrot på ett lyckligt sätt utvecklat uppslag han funnit på olika håll i den finska folkdikten. Härom närmare hos Anttila, A., *Elias Lönnrot, elämä ja toiminta* (liv och verksamhet). II, ss. 66 ff.

171 Om ordsammansättningarnas roll hos Diktonius har Kerstin Stjärne- Nilsson redogjort i *”Musikens skygga rikedomar”. Om musiken i Elmer Diktonius’ diktning.* (Sv. litt. tidskr. 1962.)

173—174 Okkonen, Onni, *Värisanoista vanhassa suomalaisessa kansanrunoudessa* (Om färgorden i den gamla finska folkdikten). Ingår i den av F. A. Hästesko redigerade *Kalevalan kauneuksia* (Det sköna i Kalevala). 1920. I.

176—177 När jag här talar om hur rik ”humorn” är i Kalevala, använder jag ordet naturligtvis i en vidare mening än i denna boks sista essä (jfr ss. 240 f., 269). Munterhet, skämtlynne är vad det närmast är fråga om. I den betydelsen användes också ordet av Julius Krohn i *Kalevala katsottuna kaunotieteen kannalta* (Kalevala sedd ur estetikens synpunkt), när han framhåller eposets ”lekfullhet och humoristiska gäckeri och skämt”, vartill det inte finns någon motsvarighet hos Homeros. — Väinämöinen var utan tvivel upprymd när han drog hem med den fällda björnen, men de smekord, varmed han överhopade björnen, måste till en del såsom antyddes, uppfattas som uttryck för ordmagi. Ordmagi har bedrivits av alla folk, i alla händelser av de gamla nordborna och av fornfinnarna. ”Spår av ordmagiska föreställningar kunna ännu skönjas”, framhåller Rolf Pipping i sin bok *Språk och stil,* ss. 57 f. ”Man fruktade att nämna farliga saker vid deras rätta namn. Vargen var farlig. Därför ersattes det gamla ordet *ulv* delvis med *varg,* som egentligen betydde ’skadegörare’, eller med en neutral omskrivning som *gråben,* eller med ett inställsamt namn som *gulltass.”* Inte mindre farlig var björnen. För Väinämöinen fanns alltså mycket att omskriva och mycket att göra gott igen. Den delvis allvarliga innebörden i hans ”smeknamn” har emellertid gått förlorad för senare släkten, vilket i stället kommit den estetiska effekten till godo. — Hur långt Väinämöinen gick i sina försök att urskulda sig och blidka framgår av en lustig passus:

”Ädle björn, du underbare, härlige med honungstassen! Vredgas icke utan orsak — det var icke jag som

drap dig, det var du som stöp från stammen, slant från släta gransrisbädden genom dina barrvedsbyxor, rättigenom risruskrocken — det är halkigt frampå hösten, det är mörkt på mulna dagar.”

179 Professor Erik Krag i Oslo har gjort mig uppmärksam på samma motivs rika förekomst i rysk folkdikt. Hos Rafael Lindqvist, i hans tolkningar av *Rysk sång* I, avdelning *Folkpoesi,* finns många gripande exempel på samma tema.

188 Goethe und Schiller, *Über epische und dramatische Dichtung.* (Goethes sämtliche Werke. Jubileums-Ausgabe. Bd 36, ss. 149 ff.)

191 Lyrikens ”samlande nu” har jag i *Poesiens mystik* också jämfört med mystikernas nunc aeternitatis. Susanne Langer för sin del talar om ”timeless present” eller ”eternal present” i lyriken, *a. a.* s. 268.

191 I ett enkätsvar i Ture Nermans *Troll i ord* har Erik Lindegren berättat, hur han ofta får ”en rad liksom till skänks, som ett frö varur sedan dikten utvecklar sej. Den radens klang, som man liksom lyssnar sej till, följer sedan med i hela dikten”, s. 177.

200 Se för hänv. till Alfons *Lyrisk modernism. En enquête.* (BLM nr 6, 1946); vidare Vennberg, *Från barock till romantik.* (AB. 4.12.1947.)

206 Ekelöf, Gunnar, *Dikt och musik.* (Spektrum 1952.)

215 Lindegrens artikel om Ibsens *Brand* ingår i BLM 1942.

215—220 Cit. av Åke Janzon, Johannes Edfelt och Bengt Holmqvist tagna ur deras recensioner av *Vinteroffer,* införda allesamman 25.11.1954 i resp. tidn. Sv.D., DN. och St.T.

221 I försöket att ge nytt liv åt orden är Joyce den radikale föregångsmannen. Om ordförvandlingarna hos honom har Rudolf Hentze skrivit många intressanta sidor i *Die proteische Wandlung im ”Ulysses” von James Joyce und ihre Spiegelung im Stil.* (Die neueren Sprachen. Beiheft. Nr 27. 1933.) Vad Joyce eftersträvar är att doppa orden, som lösgjort sig från livsströmmen, på nytt ned i den. Ordmumierna skall avskaffas, de inre rummen hos orden utvidgas och aktualiseras. I det syftet tänjer han ut orden, pressar dem samman, förkortar, sönderdelar, stympar, förvrider, nybildar, sammansmälter, kontaminerar, utbyter, infogar dem i ordlekar, gör dem till element i klangbilder, spränger deras betydelsegränser osv. I Sirenkapitlet är den alogiska, musikaliska karaktären hos orden mest utpräglad. Han arbetar efter ordens klangverkan, använder rim, assonanser, allitterationer, återupprepningar. Den logiska meningen är upphävd. Vi hör ett tusenfaldigt eko, bevittnar ett sökande och ett finnande, tingen återklingar i varann, nya bindningar mellan tingen skapas. Kort sagt, orden skall återskänkas sin evokatoriska kraft. ”Mussla” är ett symboliskt ord hos Joyce. Det betyder det döda skalet kring ett en gång levande väsen. Hela livet är fullt av sådana ”musslor”. Och mer än några andra har orden musselskal omkring sig. Bort med dem! — Också Björling, Ekelöf och Lindegren har varit ute i liknande ärenden och på mer än en punkt tillgripit samma metoder.

223—224 Malmberg, Bertil, *Hallucinationsrealism.* (BLM, s. 48. 1949.)

234 Det kan verka oegentligt att på det som är ”fult”, även om det är ”karakteristiskt fult”, tillämpa begreppet ”skönt”, hur tänjbart det senare begreppet än må göras. Till detta bara: begreppet i fråga användes här som synonymt med ”estetiskt”, ett uttryck, som också det på mången kan verka oegentligt, när det tillämpas på det ”fula”. Och ändå är det ett faktum att det fula efterhand kommit innanför gränserna för det estetiska. I grunden finns knappast något ”fult” i konsten, så snart vi kan försjunka i ett intrycks omedelbara

känslovärde, dröja vid den stämning intrycket äger, de genklanger det väcker. Under en given utvecklingsfas föreligger alltid en gräns för vad det estetiska sinnet förmår omfatta. Dels kan en företeelse sakna emotionellt värde för en bestämd tidsepoks människor eller vara så torftig till sin känslohalt att den inte har något att ge dem; dels kan en företeelse äga en så häftig känslokaraktär att den omedelbart omsätter sig i en impuls för viljan och försvårar eller omöjliggör en estetisk betraktelse. Men gränserna är aldrig definitiva. Det känslotomma kan fyllas med känsla och det alltför känsloladdade dämpas ner — på båda hållen med möjligheten för estetisk betraktelse som resultat. Det är några stationer på dessa förskjutningars och förvandlingars väg som i det följande kommer att markeras. — Teoretiskt var det ”fula” redan tidigt insatt i sina estetiska rättigheter, i och med att konstens hemlighet förklarades ligga i den noggranna efterbildningen, såsom Aristoteles gjorde gällande och också Boileau, hans arvtagare i den nya tidens estetik. Men från teori till praktik var steget långt; om någon har just Boileau visat det.

234—235 Croce, Benedetto, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte.* (Gesammelte philosophische Schriften. 1 Reihe. Philosophie des Geistes I.) 1930, s. 95. — Dens., *Estetiskt breviarium.* Övers. Klara Johanson. 1930, s. 13.

235 Leopold-cit. hämtat från Olle Holmbergs *Den unge Leopold,* s. 243. Yttrandet fälldes i en recension av Paykulls *Ordens-vurm* i Stockholms Posten mars 1785.

245 Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1946.*

247 Jag har här citerat pseudo-Longinos' skrift *Peri hypsus* ur Niels Møllers danska översättning från 1934. I den svenska övers. från 1961 har stället fått följande lydelse: ”Liksom när havet drar sig tillbaka och lämnar stranden bar bevittnar vi en det sublimas ebb, en irrfärd ut i sagans och det otroligas värld.” Aristoteles, *Om diktkonsten jämte den anonyma skriften Om den stora stilen,* s. 104.

249 Goethe talar i sina *Annalen* om Dantes ”vedervärdiga, ofta avskyvärda storhet”. (Sämtliche Werke. Bd 30, s. 360.) Dantes makabra fantasi i *Inferno* stod i skarpast tänkbara kontrast till den av Goethe omfattade humanistiska bilden av människan. Det var en naturalism runnen genom de kanaler som kristendomen öppnat.

249—250 *Gargantua.* Oeuvres complètes de Rabelais. 1929, ss. 3—7. (Les textes français. Collection des Universités de France.) — Montaigne, M. de, *Essais.* Livre III. 2.1932, ss. 138—144. (Les textes français.)

250 I sin doktorsavhandling *Teorierna om det komiska under 1600- och 1700- talet,* avsnittet *Blandade känslor,* har Bertel Appelberg gett en god framställning av uppträdandet av ”sensations mixtes”. Helsingfors 1944.

254 Geijerstam, Carl-Erik af, *Bindemedel.* Dikter. 1950.

;261 Joyce, J. *A portrait of the artist as a young man.* Sixth impression 1928, ss. 234 f. — Stuart Gilbert påpekar i en presentation av Joyce att ”det är jämförelsevis lätt för en diktare att tvinga denna rytm på ett begränsat tema (t. ex. i en sonett) eller ett tunt skikt av upplevelser, och många diktare har gjort det, men det blir en helt annan sak, när diktaren har att göra, inte med ett lösryckt litet fragment, utan med hela livet”, såsom i *Ulysses*. – Uppsatsen ingår i den av Seon Givens utgivna *james joyce: two decades of criticism.* 1948.

264 Bland den inre monologens inledare nämnde jag förutom Joyce, både Proust och Virginia Woolf. På denna punkt är det skäl att hänvisa till de analyser av kompositionssättet och stilen i Hans Larssons

Hemmabyarna, som Staffan Björck och Reidar Ekner samtidigt kommit att utföra, den förre i Hans Larsson Samfundets skriftserie *Insikt och handling,* nr 4, utgiven till 100-årsdagen den 18 februari i år, den senare i doktorsavhandlingen *Hans Larsson om poesi,* sista avdelningen. Båda analyserna betonar det absolut originella i *Hemmabyarna* som romanform. I skenbart avsiktslös frihet, oberoende av almanacka och avstånd, än från en kant, än från en annan, rullas minneskrönikan upp — en metod, som vid tiden för romanens tillkomst (1915) var föga prövad också i utlandet. Ekner har rätt när han säger att senare svenska författare, såsom Eyvind Johnson och Lars Ahlin, hade ”i Hemmabyarna kunnat finna ett inhemskt och fullgott exempel på den romanform som de uppsökte utanför den svenska språkgränsen”.

266 Enl. Worringer skall konsten inte ha börjat med en efterbildande eller naturalistisk framställning utan med en ornamentalt-abstrakt. Den geometriska stilen skall ha varit den första konststilen. Människan söker av ångest för allt föränderligt och obeständigt en vilopunkt i tillvaron och abstraherar. Det gäller växtornamentet likaväl som det geometriska ornamentet. Växtornamentet återger ursprungligen inte plantan själv, utan lagbundenheten i dess gestaltning. Men med tiden gav växtornamentet större möjlighet för en befriad, lycklig vitalkänsla att försänka sig i det (Einfühlung), och det naturalistiska utbyggandet av ornamentet kunde ta vid. *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie.* 7—9 Aufl. 1920, ss. 21, 72, 77—78, 93.

274 Också en helt liten dikt kan medföra något av den avklarning eller rening, varom det här varit tal. Man kan ta exemplen från vilket århundrade som helst. Lars Wivallius blev under den danska rättegången dömd till döden, och avrättningen, som han för övrigt lyckades smita ifrån, skulle äga rum långfredagen 1631. När domen hade fallit skrev han sin bekanta *Ach, ach wee, min jemmer stoor,* där han förliknar sitt liv vid blommornas:

Rät nu få I see Vivallium affhuggas och nidh falla som Lilium Convallium och andra blomster alla.

Det vore mycket att säga om dessa fyra rader, t. ex. om rimmet Vivallium-Convallium, som Carl Fehrman betecknat som ett av den äldre svenska diktens allra fyndigaste (*Diktaren och döden,* s. 368), och om det märkliga faktum att rimmet dessutom är ett ordlekande rim mitt i ett tragiskt sammanhang. Men bara det att Wivallius förliknar sig själv och sitt eget öde vid allt växandes öde, vid alla blommors öde, innehåller ett avklarnande element likt det vi finner uppförstorat i den antika körens kommentarer. — Ett annat exempel, nu från vår egen tid, är Pär Lager- kvists *Det är vackrast när det skymmer* med slutraderna:

Allt är mitt, och allt skall tagas från mig, inom kort skall allting tagas från mig. Träden, molnen, marken där jag går. Jag skall vandra — ensam, utan spår.

Sven Linnér, som analyserat dikten i artikeln *Kenneth Burkes teori om ”symbolic action” tillämpad på en Lagerkvistdikt* (Samlaren. N.F. 1952), finner diktens syfte vara att lära oss, eller rättare, lära diktaren själv och genom honom oss, att *uthärda* — uthärda verklighetens motsvarighet till vandringen bort. Detta *gå* och *vandra* är en symbolisk bild, den syftar på det vanskligaste av allt — vandringen ut ur livet.

PERSONREGISTER

Ahlin, L. 271 f., 289. Aischylos 117, 272 f. Alfons, S. 200, 203, 287. Andersen, H. C. 100. Annist, A. 285. Anouilh, J. 115 ff., 119 ff., 272 f. Anttila, A. 286. Apollinaire, G. 84 f., 95, 98 f., 284. Appelberg, B. 288. Appelqvist, W. 283. Aristoteles 47, 257, 260, 288. Arp, H. 48, 50 f., 85. Aspenström, W. 143 f., 193 f., 219. Atterbom, P. D. A. 172. Auerbach, E. 245 f., 256, 288. Augustinus 248. Balzac, H. de 256. Baudelaire, Ch. 85, 174, 269.

Calder, A. 85. Cassirer, E. 151. Castrén, M. A. 158. Cervantes 236 ff., 250. Cézanne, P. 40 ff., 55 f., 267. Chagall, M. 85, 165, 178. Chamfort, S. R. 120. Chaplin, Ch. 99, 239. Charcot, J. M. 23. Chirico, G. de 85. Collan, K. 158, 285. Colliander, T. 78 ff., 284. Collinder, B. 158 f., 167, 171, 179, 181, 285. Corneille, P. 246. Coquelin, B.-C. 243. la Cour, P. 43, 55, 211, 223. Creutz, G. Ph. 172. Croce, B. 22, 137, 223, 234 f., 276, 288.

Beaumarchais, P. A. C. de 26. Bell, C. 44. Bellman, C. M. 183. Bernhardt, Sarah 32 Beskow, B. v. 108. Billeskov Jansen, F. J. 108 f. Björck, S. 93, 256, 289. Björling, G. 131 ff., 140 f., 145, 147, 152, 199 f., 285, 287. Boileau, N. 235 f. 247, 288. Boswell, J. 26, 29. Bradley, A. C. 42 f., 223. Brancusi, C. 48, 51. Braque, G. 85. Bremer, Fredrika 172. Breton, A. 85, 91. Brynildsen, Aa. 58 f. Bullough, Edw. 67, 70, 283. Burke, K. 290. Byron 276.

Cygnaeus, Fr. 167, 180. Dagerman, S. 275. Dante 46, 117 f., 137, 191, 223, 249, 262, 266, 278, 288. Delacrois, E. 90 f. Delaunay, J. E. 85. Derkert, C. 93. Dickson, W. 131, 285. Diderot, D. 26, 232. Diktonius, E. 129, 134, 138, 171, 198 f., 285. Dostojevskij, F. 79, 111 ff., 122 f. Duchamp, M. 84 f. Edfelt, J. 124, 217, 287. Egidius, H. 283. Ekelund, V. 183.

Ekelöf, G. 134, 145 ff., 151 f., 153, 189 f., 196, 203 ff., 210 f., 214 224, 285, 287. Eklund, R. R. 153. Ekman, R. 283. Ekner, R. 289. Eliot, T. S. 93, 106, 142, 221, 223 f. Enckell, R. 128 f., 134, 194, 207, 215, 223, 254 f., 273 f., 283. Englund, C.-E. 135, 285. Enäjärvi-Haavio, Elsa 285. Euripides 272 f. Fechner, Th. 16, 73. Fehrman, C. 148, 196, 251, 289. Forss, H. 142 f. Forssell, L. 221 f. Franciscus 248, 263, 266. Franzén, F. M. 158, 172. Freud, S. 23, 207. Fry, R. 44, 65. Fröding, G. 158, 211. Gallen-Kallela, A. 27, 180. Gauguin, P. 130, 174. Geijer, E. G. 27. Geijerstam, C.-E. af 254, 288. Gentile, G. 135. Gilbert, S. 261, 289. Given, S. 289. Goethe, J. W. v. 32, 45, 77 f., 111, 188 f., 271, 286, 288. Gogh, V. van 130. Gogol, N. 122 f, 284. Goya, F. de 178. Grave, Elsa 211 ff. Grieg, N. 49. Grimm, J. 157, 164, 285. Gundolf, Fr. 111. Guyau, J. M. 37. Hamsun, K. 58 f. Havu, Toini 165. Hegel, F. 76. Hegel, G. W. F. 16, 255, 277. Heiberg, J. L. 72. Heidegger, M. 151 Heidenstam, V. v. 168. Henrikson, A. 244. Hentze, R. 287. Herbart, J. Fr. 44. Hesse, H. 71.

Hirn, Marta 32 f. Hirn, Y. 11 ff., 54, 57, 60, 243. Hjorth, B. 90 f. Holberg, L. 229 ff., 235 f., 239, 269. Holmberg, O. 288. Holmqvist, B. 132, 220, 287. Homén, O. 158, 179. Homeros 56, 159 ff., 164, 170, 242, 247, 286. Horatius 258, 260. Hultén, K. G. 283, 284. Husserl, E. 151. Hägerström, A. 207. Hämäläinen, Helvi 170. Hästesko, F. A. 286. Höffding, H. 244. Högberg, O. 158. Ibsen, H. 69, 71 ff., 103 ff., 106, 108 ff., 118 f., 121 ff., 215, 217, 287. Janzon, Å. 215, 287. Johansson, G. 48, 283. Johanson, Klara 288. Johnson, E. 289. Johnson, Samuel 26. Joyce, J. 260 ff., 264 f., 287, 288, 289. Juan de la Cruz 138 ff., 147. Jung, C. G. 111. Kafka, F. 278. Kampmann, V. 95. Kandinsky, W. 85. Kant, I. 11, 37, 41 f., 44, 48, 51, 54 f., 121. Karlfeldt, E. A. 12, 158, 204. Kierkegaard, S. 75, 243. Kivi, A. 167, 180, 198. Klages, L. 43. Klee, P. 40, 43, 47, 50 f., 129. Koch, M. 158. Krag, E. 286. Krohg, C. 220. Krohn, J. 286. La Bruyère, J. de 252 f. Lagerkvist, P. 69, 113 ff., 120 ff., 129, 200, 260, 267, 290. Lamm, M. 284. Lange K. 40, 50.

Lange, P. 231 f. Langer, Susanne 44, 46 f., 49, 207, 223, 287. Larsson, H. 29 f., 289. Larsson, S. 142, 285. Lee Masters 153. Léger, F. 85. Lenau, N. 43, 48. Leonardo 46, 90. Leopold, C. G. af 288. Lillo, G. 270. Lindegren, E. 127 f., 133 ff., 200 ff., 205 ff, 210 f., 214 ff., 287. Lindström, G. 284. Lindström, S. 191. Ling, P. H. 158. Linnér, S. 290. Longinos (pseudo-Longinos) 247, 288. L'Orange, H. P. 248. Lundkvist, A. 211. Ludvigsen, C. 284. Luther, M. 137. Lönnrot, E. 27, 157, 286. Löwenhjelm, Harriet 191, 216 ff. Mallarmé, S. 135, 138. Malmberg, B. 71, 223, 287. Mann, K. 78. Mann, Th. 71, 75 ff., 241. Manet, É. 39. Marceau, M. 99. Marinetti, F. T. 75. Marklund, B. 259 f., 265. Martinson, H 27, 187. Marx, K. 207. Matisse, H. 39. Mead, H. 44. Menandros 236. Molière, 235 f., 270. Molotov, V. M. 219. Mondrian, P. 48, 50 f. Monet, C. 39. Montaigne, M. de 249 f. 253, 288. Mozart 75. Müller-Freienfels, R. 40. Munch, Edv. 130. Møller, N. 288. Nekrasov, N. A. 179. Nerman, T. 287. Nichlols, R. 285.

Nilsson, A. 254. Novalis 136. Okkonen, O. 173 f., 286. Paget, Violet (pseud. Vernon Lee) 28 f. Paraske, Larin 27. Parland, H. 94, 284. Parland, R. 164, 285. Paul, J. 275. Paulsson, G. 285. Paykull, G. v. 288. Perikles 276. Picabia, F. 93. Picasso, P. 85, 96, 145. Pipping, R. 286. Platon 40, 243, 245 f., 249, 260, 275. Plautus 236. Plotinos 275. Pohto, M. 27 f., 283. Proust, M. 264, 289. Rabelais, Fr. 249 f., 288. Racine, J. 246. Ribbentrop, J. v. 219. Richards, I. A. 43, 223. Rilke, R. M. 149. Rokseth, P 107, 121. Rousseau, J. J. 24, 119. Runeberg, J. L. 26, 108, 118 f., 131, 158 f, 165 f., 171, 183, 187 ff., 197, 209, 256 f., 271. Sallinen, T. 163 f. Salminen, V. 285. Sartre, J.-P. 121, 151. Schildt, G. 37 ff, 68, 70. Schildt, R. 71. Schiller, F. v. 84, 188 f., 258, 265 f, 275, 286. Schleiermacher, Fr. 195. Schopenhauer, A. 255. Schück, H. 240. Schyberg, Fr. 103. Schöffer, N. 86. Shakespeare, W. 67, 70, 105, 243 f., 246, 250, 270. Shelley, P. B. 43, 48, 140 f., 147, 275. Sibelius, J. 180. Sibbern, F C. 243. Siwertz, S. 275. Sophokles 246, 272 f., 277.

Sokrates 241 ff., 249 f. Soto, J. R. 85 f. Spender, S 153, 285. Stagnelius, E. J 183, 189, 204. Staiger, E. 43, 191 f., 207, 223. Stankiewicz, R. 92, 98 f., 284. Stenbäck, L. 108. Stjärne-Nilsson, Kerstin 286. Strindberg, A. 68 ff., 158, 203 f., 284. Swift, J. 23 ff., 26. Söderberg, Hj. 118. Södergran, Edith 43, 129 f., 170 f., 174, 182 f., 197 ff. Tarkiainen, V. 285. Tegnér, E. 172. Terentius 236. Thomas, D. 153. Tideström, G. 198.

Tinguely, J. 86 f., 90 ff. Tjehov A. 104 f., 123. Valéry, P. 71, 93, 127, 146. Vartio, Marja-Liisa 170. Velazquez 244. Vennberg, K. 200, 203, 207 ff., 214, 287. Vernon, Lee (Paget, Violet) 28 f. Wiklund, K. B. 285. Wilenski, R. H. 44. Williams, R. 106 f. Winckelmann, J. J. 46. Vischer, Fr. Th. 191, 194, 255. Wivallius, L. 289. Woolf, Virginia 264, 289. Worringer, W. R. 266, 289. Zola, E. 251 ff.

EFTERSKRIFT

”Det skönas förvandlingar” omfattar ett antal essäer, till vilka uppslagen och ofta även formuleringarna hämtats ur sådant jag under de senaste tio åren skrivit i estetiska frågor. Ändå är tidsangivelsen alltför snäv. Många av de problem jag berör har tidigt sysselsatt mig. Med nya infallsvinklar och nytt material har jag återvänt till dem. Om tankegångar från förr på nytt skymtar, så hör det samman med framställningens allmänna karaktär. Det är en sorts Summa det rör sig om, en personlig ”estetisk summa”, om uttrycket tillåtes mig.

I vissa fall har kompletteringen av materialet inte utsträckts utöver de data som ursprungligen gällt för resp. artiklar eller utkast. Så är fallet framför allt med de tre essäerna ”Estetisk upplevelse och esteticism”, ”Den poetiska visionen och verklighetsbilden” och ”Nytt och gammalt i ny lyrik” från åren 1953, 1954 och 1955.

Lund i oktober 1962 *Hans Ruin*

Noter
1)

Anouilhs utveckling i senare dramer mot ett närgånget sysslande med det som är lågt och nedrigt i mänsklig tillvaro, i dramer som ”Älskar — älskar inte”, ”Toreadorvalsen”, ”Ornifle” och nu senast i ”Grottan” från hösten 1961, för i tankarna den franske 1700-talsmoralisten Chamforts ord: ”Den som vid fyrtio år inte är människohatare har aldrig älskat människorna.” Men har Anouilh någonsin älskat människorna?

Egentligen inte. Jo, han har älskat dem som i likhet med Antigone sagt nej till livet, unga män och kvinnor som vägrat köpslå och dagtinga i sitt krav på kärlek, renhet och sanning, men de som valt att leva har han inte älskat; hos dem har han bara sett fläckarna som livet satt på dem, allt det som slammat till ett en gång friskt flöde. Anouilhs pessimism är svartare än svart. I jämförelse med honom är Sartre en rosig sangviniker, som tror på människans förvandling, på hennes förmåga att när det riktigt gäller ta sig själv i kragen. Hos Anouilh kan människan endast i undergången visa prov på storhet och frihet. Med ett visst välbehag synes han numera breda ut för oss ”mänsklighetens smutsiga tvätt”, såsom en kritiker i L’Art sade om honom i anledning av ”Grottan”. Men det kunde kanske också sägas att just för att han en gång så förälskat kunnat skildra den underliga och förtärande gnista, som plötsligt sprungit fram ur unga människors hjärtan, har hans raljeri blivit så bittert, hans humor så svart.